

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em literatura

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

A TANATOLOGIA NO *MEMORIAL DE AIRES*:
O verbo do verme de um narrador diplomata

BRASÍLIA - DF
2021

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

A TANATOLOGIA NO *MEMORIAL DE AIRES*:

O verbo do verme de um narrador diplomata

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA – DF
2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pt Paula Neto, Marcos Eustáquio de
A tanatografia no Memorial de Aires: o verbo do verme de um narrador diplomata / Marcos Eustáquio de Paula Neto; orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior. -- Brasília, 2021.
114 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Memorial de Aires. 2. Machado de Assis. 3. Tanatografia. 4. Verbo do verme. 5. Crítica polifônica. I. Silva Junior, Augusto Rodrigues da, orient. II. Título.

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

A TANATOLOGIA NO *MEMORIAL DE AIRES*:

O verbo do verme de um narrador diplomata

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre aprovada em **13 de agosto de 2021** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)
Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (FALE/UFAL)
Membro I

Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)
Membro II

Profa. Dra. Sara Gonçalves Rabelo (IF Goiano)
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradecer é ato de autoconfissão. Confessa-se a importância do apoio de outros em nossos caminhos. Meus agradecimentos partem dessa pressuposição, pois este trabalho não seria possível sem a ajuda, as contribuições e intervenções de todos os nomes adiante referidos. Tratam-se de pessoas que incitaram e viabilizaram, cada uma a seu modo, o esforço intelectual com que atravessei este biênio pandêmico de reclusão. O leitor apressado deve saltar essas linhas e ir direto ao encontro com Machado. Reconhecer aqui é ato que remete ao exercício diário de uma escrita dissertativa. Nesse sentido, dedico meus mais humanos agradecimentos:

À dupla familiar que me dá força e entusiasmo todos os dias:

MINHA MÃE (Libia Batista Lima)

Meu berço vitalício. A base de tudo que sou e serei. Minha melhor amiga. Agradeço-a pelo apoio irrestrito e pelo amor com que sempre me incentivou. Também a saúdo por ter confiado, desde eleições de 1989, em um projeto de governo que investe na educação pública, arena em que atua no mínimo em três frentes: como aluno, pesquisador e professor.

MEU PADRASTO (Robson Reis)

Por todo o apoio, incentivo e cuidado que dedicou a mim; pelos debates intermináveis sobre política, história e religião e pelas trocas infinitas de textos que, gentilmente, sempre aceitou ler. Obrigado por, mais do que todos, ter me ensinado a praticar o dialogismo.

À dupla acadêmica de mestres e amigos que, em prática similar à de Aires e mana Rita, apostaram em mim desde o início:

MEU *MAGISTER* E AMIGO (Augusto Rodrigues da Silva Junior)

Meu mestre da vida inteira, que me introduziu aos caminhos (sem volta) do desassossego, da tanatografia, da geopoesia, da literatura de campo, da etnoflânerie, da alteridade prosaica, da tradução coletiva, dentre outras inquietações da crítica polifônica. Meu muito obrigado a ele pelos 8 anos de amizade, parceria e orientação conduzidos por projetos de iniciação científica, monitorias, escritas de artigos, apresentações de trabalhos, eventos acadêmicos, organizações de e-books, transmissões de lives em plataformas on-line, produção de filmes e outros tantos desassossegos.

MINHA AMIGA E MESTRA (Ana Clara Magalhães de Medeiros)

A *flor abissal* da minha vida acadêmica, porque capaz de gerar vida, força e desassossego em meus momentos mais mórbidos e precários. Sou grato a ela por ter me acolhido no *universo* acadêmico desde meu primeiro semestre de letras na UnB, por ter me ensinado sobre os caminhos que se deve seguir para se tornar um acadêmico sério, pelas parcerias que, junto com meu orientador (mestre meu e dela), tanto acrescentaram à minha maturidade intelectual e pela presença absolutamente necessária na banca de defesa desta dissertação.

A esta dúplice, acrescento um terceiro: Lemuel da Cruz Gandara, amigo com quem fiz a primeira viagem acadêmica e que desde então me levou a outras viagens, teórico-criativas, em torno das interartes, da tradução coletiva, do cinema literário e, mais recentemente, das poéticas olfativas.

Aos (outros) membros da banca de defesa:

ITAMAR RODRIGUES PAULINO

Referência obrigatória para os estudos da Epistemologia do romance a que fui apresentado em disciplina da Pós-Graduação em Literatura na UnB. Minha gratidão a este mestre pela leitura da dissertação e pela participação em minha banca de defesa.

SARA GONÇALVES RABELO

Minha mestra mineira, estrela da vida inteira. Uma das mais recentes e prestigiadas (por mim, principalmente!) doutoras deste País. Meus sinceros agradecimentos pela leitura cuidadosa e pelo retorno tão produtivo que fizera deste texto.

Aos melhores amigos que a graduação me legou:

MARCOS EDUARDO DE ARAÚJO SUGIZAKI

O irmão que a academia me deu. Meu igual de nome e de pensamento, – palavras dele próprio. Agradeço por nossa amizade, pelas tantas conversas filosófico-literárias, pelas caminhadas pensantes, pelo suporte e incentivo que sempre me deu e pelo trabalho de revisão que, de forma tão generosa e atenciosa, fez desta dissertação.

FERNANDA MOREIRA JUSTO

Amiga que me proporcionou os momentos mais leves e bem-humorados em meio ao caos e às correrias da graduação. Agradeço pelos conselhos, pelo entusiasmo sempre contagiante e pelas conversas que tantas vezes me tiraram de momentos de inquietação e melancolia.

Aos amigos da Secretaria de Educação do DF (SEDF):

BRUNA BARBOSA DE LUCENA e
JANAÍNA ALMEIDA DE SOUZA ULHOA,

As duas chefes mais empáticas, amigas e humanas que já tive. Sou grato pelas tantas vezes que flexibilizaram meus horários a fim de que eu pudesse acompanhar as aulas na UnB e realizar outras atividades que a rotina do mestrado me impunha. Agradeço muito por todo o ano de tanta aprendizagem que pude usufruir com a companhia de vocês.

RAQUEL STUART MARCIANO MIRANDA,
MARIA EDUARDA F. ARAÚJO e
JOÃO PEDRO NUNES ANDRADE

Companheiros de muitas tardes com turmas de sétimos anos. Parceiros com quem gosto de pensar e planejar o futuro. Amigos que guardarei para toda a vida. Obrigado por toda a força, inspiração e vitalidade que sempre instigaram em mim.

YGOR FERNANDES LEITE

Meu amigo historiador de repertório mais destacado. Agradeço por tantas (dezenas) indicações de leituras feitas para mim, pelas conversas apaixonantes sobre nossos livros prediletos e pela partilha das listas de obras completas cuja leitura intuímos concluir.

JÚNIOR CAMBUÍ

Colega de trabalho que primeiro me acolheu na SEDF. Obrigado por todas as orientações em meus primeiros dias como professor da secretaria e pela parceria tão leve e amigável com que atuamos juntos.

Aos defuntos mais falastrões de minha estante, provocadores das ideias e dos percursos adiante revelados:

Os escritores:

Hesíodo, Homero, Virgílio, Luciano, Shakespeare, Camões, Rabelais, Boccaccio, Cervantes, Antônio Vieira, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, Charles Baudelaire, Fiódor Dostoiévski, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Saramago, Borges, Kundera, Calvino, Fuentes, Manuel de Barros e Godoy Garcia.

Os estudiosos:

Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Augusto Meyer, Antonio Candido, Alfredo Bosi e Eudoro de Sousa.

Aos vivos de carne, osso e papel:

Roberto Schwarz, John Gledson, Sidney Chalhoub, Paulo Bezerra e Willi Bolle.

Às instituições que me deram condições materiais para a execução deste trabalho:

A Universidade de Brasília,

O Instituto de Letras (IL/UnB),

O Programa de Pós-Graduação em literatura (Póslit/UnB),

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),

A Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF).

O VERBO DO VERME

*Existe um verso que contém
nuas e cruas verdades
inseridas em seu tecido
de palavras de autoridade*

*Um verme asqueroso e feio
em verbos incertos se gerou,
e para se apossar do verso veio,
no verbo do verme vingou*

*Morder, comer, corroer, morrer:
no ofício do verme viveu o verso.
Daí, ainda, em destino controverso,
ouvirmos vozes veladas doutros versos.*

*Depois que as verdades se evaporam
e as vidas dúvidas viram, surge a ironia:
este verso está só na folha
aquele verme que é a poesia*

Machado de Assis
Augusto Niemar
Marcos Eustáquio

RESUMO

Por intermédio da teoria da tanatografia – referente à “escrita de morte” (SILVA JUNIOR, 2014), analisaremos o último romance de Machado de Assis: *Memorial de Aires*. O fenômeno de póstumas memórias revela-se fulcral para a índole solvente da escrita diária do narrador Aires publicada após o seu trespasse. No romance, a linguagem corroída e corrosiva do diplomata efetua-se por meio da catábase empreendida pelo narrador, movimento entendido a partir de Eudoro de Sousa em torno dos seus estudos sobre “viagens épicas aos infernos” (SOUSA, 2013). Em perspectiva comparativista, serão recobrados autores que também efetivam esses deslocamentos sepulcrais, tais como: Homero, Virgílio e Rabelais. Esse movimento catabático, pertencente a uma *archaica longeva*, repercute em moto-contínuo por todo o *Memorial* e instaura a estilização do verbo do verme. Com o uso da expressão, indicamos na prosaística machadiana a consolidação de uma poética vermicular, concebida em escrita cínica e irônica, eivada de dúvidas e volteios de teor cínico-carnavalizado (BAKHTIN, 2018). Tomamos a figura do verme como alegoria (BENJAMIN, 1984) condutora da obra memorialista para entendermos a meticulosa prática do sexagenário de aviltar questões da ordem social e histórica para interpretar as transformações testemunhadas pelo Brasil entre 1888 e 1889 – 1904 e 1908. Desse modo, a estilização alegórica permite analisar as mudanças estruturais do País evocadas pelo personagem defunto que revela as experiências, os sofrimentos e as ideias do tempo de Machado de Assis e de nosso tempo.

Palavras-chave: Tanatografia; Machado de Assis; Alegoria; Catábase; Verbo do verme

ABSTRACT

Through the theory of thanatography – referring to the “writing of death” (SILVA JUNIOR, 2014), we will analyse Machado de Assis’ last novel: *Memorial de Aires*. The posthumous memories phenomenon is fundamental for the tenuous nature of the Aires daily writing published after his death. In the novel, the corroded and corrosive language of the diplomat is affected through the katabasis undertaken by the narrator, catabatic movement understood from Eudoro de Sousa on his studies about “epic journeys to hell” (SOUSA, 2013). In a comparative perspective, authors who also carry out these sepulchral displacements will be brought, such as: Homer, Virgilio, and Rabelais. This catabatic movement, belonging to an *archaica longeva*, reverberates in a continuous motion throughout the *Memorial* and establishes the stylization of the verb of the worm. Using the expression, we indicate in Machado's prosaistics the vermicular poetics consolidation, organized in cynical and ironic writing, full of doubts and twists of a cynical-carnavalized content (BAKHTIN, 2018). We take the figure of the worm as an allegory (BENJAMIN, 1984) that conducts the memorialistic work to understand the narrator's meticulous practice of distorting social and historical issues in order to interpret the transformations witnessed by Brazil between 1888 and 1889. In this way, the allegorical stylization allows us to analyse the structural changes in the country recalled by the deceased character who reveals the experiences, sufferings and ideas of Machado de Assis' time.

Keywords: Thanatography; Machado de Assis; Allegory; Katabasis; verb of the worm

Sumário

INTRÓITO IN MEDIA RES	12
1. O PERCURSO DA MORTE NOS GÊNEROS LITERÁRIOS: <i>o que poderá sair desse conúbio?</i> .	17
2. DO “PRIMEIRO VERME” AO <i>ÚLTIMO</i> : a tanatografia vermicular de Machado de Assis	46
3. O VERBO DO VERME EM MACHADO DE ASSIS E NO <i>MEMORIAL DE AIRES</i>	71
AOS VERMES, ESTAS CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS	105
REFERÊNCIAS	107

INTRÓITO IN MEDIA RES

Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis
(Esaú e Jacó – Machado de Assis)

A presente dissertação estuda o *Memorial de Aires* (1908) tendo em vista o verbo do verme, linguagem alegórica de caráter potencialmente responsivo, porque corroída e corrosiva, consolidada por Machado de Assis. Para a precisa verificação dessa poética, percorremos distinto caminho em que apontamos nos registros de Aires uma catábase em “moto-contínuo” (CANDIDO, 2011; SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2020, p. 44). Isso nos permite expor o espaço público assimilado que retorna como romance, como publicação de autor defunto, e também os efeitos reflexivos e solventes instigados pela arena reclusa em que o conselheiro, narrador do romance, registra suas impressões.

Quando inserimos nosso objeto ficcional em diálogo com a vasta tradição de “obra[s] de finado[s]” (ASSIS, 2015, p. 599) pela qual o fenômeno se veiculou, notamos que a produção machadiana renova e amplia o alcance estilístico-semântico das *descidas* épicas, projetando-as na estrutura do romance-diário em reflexões solitárias contínuas e dispersivas. Implementa-se, deste modo, a estilização dos vermes do defunto século XIX, que roem sem ver a quem ou o quê no recém-nascido século XX. Assim funciona também a escrita solitária, que isenta o narrador das práticas diplomáticas de sua personagem para instalar, em seu lugar, a estilização crítica e solvente, capaz de *esquartejar* o mundo, a sociedade e o humano.

Obra de caráter fragmentário, destacada pela narrativa de “sábio estóico” (BOSI, 1982, p. 196), a última produção de Machado forma uma espécie de díptico com o *Esaú e Jacó* (1904), seu trabalho anterior. Pelo tom de diário debruçado sobre os amores triviais e as ocorrências do cotidiano, os manuscritos de Aires aparentemente destoam da natureza satírica e irônica característica dos três romances anteriores. Trata-se, afinal, das memórias de um “velho e grave aposentado diplomata” (ASSIS, 2015, p. 1281) que, por herança de seu ofício, atua como pendor apaziguador entre os personagens e seus conflitos. Devido a isso, pressupõe-se um narrador regrado e moderado, responsável por aliviar os dramas pessoais e nacionais, muitas vezes dilaceradas pelos abismos que se configuram entre os polos antitéticos que as pautam, a exemplo da velhice e da juventude, do império e da república, da liberdade e da escravidão ou mesmo de Deus e do diabo. A aparente desvinculação com o ceticismo machadiano vislumbrado principalmente a partir da década de 1880 insurge-se, não obstante na forma de

diário íntimo familiar, em relato cínico-reflexivo e inacabado. Descobrimos ter em mãos, na verdade, o *último* esforço de “escrita fingida” (SANT’ANNA, 2012, p. 195) de Machado.

No decorrer das análises, nos debruçaremos em interpretar o *Memorial* levando em conta os mecanismos narrativos adotados pelo escrevente ao eleger a solidão de sua escrivania como circunstância indispensável para o irônico e desinibido testemunho sobre aquela sociedade. É aí que definimos o pontapé inicial de nossa análise: pensar a prosa de Aires como escrita responsiva ao fenômeno catabático estudado por Eudoro de Sousa a partir de obras da Antiguidade.

A experiência liminar e infernal encontrada a princípio em epopeias, com manifestações no decorrer de toda a Idade Média, também encontra ecos na literatura renascentista, na ascensão do romance, no realismo moderno e surge em nosso objeto ficcional como fenômeno fulcral para a consumação das cínicas e irônicas confissões confiadas por Aires ao formato de diário íntimo.

Uma vez que empreendemos crítica tanatográfica, partimos das aproximações entre a escrita e a morte. No diário, tratam-se de polos representados pela arena solitária da escrita de alcova que corresponde às terras limítrofes edificadas nas épicas e nos diálogos dos mortos. E a linguagem que, por meio dela, pode ser efetivada em verbo do verme. Seguimos tais encontros tomando como base algumas pistas já deixadas por parte da crítica literária em torno do *Memorial de Aires*. A ideia de um introito *in media res* indica que nos beneficiamos de muitos contributos já realizados em torno de clássico machadiano.

Somos favorecidos principalmente por algumas análises dedicadas ao *Memorial* a partir da década de 70 do século passado. Isso porque, desde que em 1976 José Paulo Paes destacou o caráter de “livro oblíquo e dissimulado” (PAES, 1985, p. 13) dos manuscritos do diplomata, assistimos ao surgimento de nova abordagem crítica sobre o manuscrito-diário, novidade equivalente àquela anteriormente promovida por Helen Caldwell (1960) ao denunciar a inconfiabilidade externada pelo narrador de *Dom Casmurro* (1899) em estudo comparado com William Shakespeare. A índole suspeita com que passamos a avaliar o *Memorial* é recobrada dois anos depois, com publicação de *Uma figura machadiana* (1978), ensaio em que, ao grifar a diferença de comportamento entre o personagem e o narrador ficcional, Alfredo Bosi aponta para a repercussão do isolamento do diplomata: a habilidade de “dizer o que se pensa” facultada pela “escrita solitária do diário” (BOSI, 1999, p. 129-130).

Se avançarmos para a década de 1990, por exemplo, localizamos leituras pautadas no *olhar oblíquo do bruxo* (SENNA, 1998) e de seus narradores, para ficarmos com formulação

da pesquisadora Marta de Senna, referente às leituras dedicadas às memórias de 1899, de onde se retira o adjetivo oblíquo, mas que também nos autorizam a verificá-lo em outras publicações do escritor, como as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) e o livro de 1908, discutido neste trabalho. A repercussão internacional desses construtos analíticos alcançou o crítico britânico John Gledson, que, em publicação de 1986, na qual retoma artigo de 1985 sobre o *Memorial*, também redigiu interpretação instigada pelos críticos acima referidos, afirmando: “Como é bem sabido no caso de Bento, e como este nosso livro mostra ser também o caso do romance de Aires, eles exemplificam verdades, embora o que digam não seja a verdade, nem seja confiável” (GLEDSON, 1986, p. 20).

A nova etapa da bibliografia crítica a respeito dos escritos do conselheiro, inaugurada principalmente pelos trabalhos de José Paulo Paes, Alfredo Bosi e John Gledson, sustenta parte do percurso que faremos. A fim de esmiuçar os pontos-chave que conectam suas análises, também prosseguimos com a leitura de críticos e teóricos (de dentro e de fora do esquadro bibliográfico machadiano) que analisam o gênero literário romanesco no conjunto de discursos e interações individuais e sociais, inserindo-o, portanto, no campo da “entidade dinâmica, inacabada e suscetível de modificações” (BEZERRA, 1996, p. 12), conforme localizamos em Mikhail Bakhtin, Paulo Bezerra, Guilherme Merquior, Sidney Chalhoub, Aderaldo Castello, Luís Felipe Ribeiro, Marta de Senna, Augusto Silva Junior e Ana Clara Medeiros.

Em conformidade com as premissas bakhtinianas, adotadas por alguns dos críticos indicados, assumimos o esforço de construir crítica responsiva e dialógica. Desta forma, evidenciamos que redigimos uma dissertação encalacrada com parte da volumosa bibliografia crítica construída em torno do *Memorial* após seus mais de 113 anos de existência, especialmente a trabalhos publicados em livros, periódicos ou jornais nos últimos dez anos pelo grupo de pesquisa *Crítica Polifônica: teoria brasileira da literatura* (UnB/DPG-CNPq). Dentre esses construtos, destacamos as teses de autoria de Augusto Rodrigues da Silva Junior, intitulada *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008), e de Ana Clara Magalhães de Medeiros, intitulada *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego* (2017). Posto que tais esforços conduzem os caminhos a seguir percorridos, grifamos suas relevâncias para que possamos definir nosso lugar perante as discussões já consolidadas e, assim, transgredi-las de modo a oferecer novas contribuições ao pensamento em torno da obra selecionada. Faremos, para isso, uma exposição sucinta dos objetivos reservados a cada capítulo de que se constitui nosso trabalho.

O primeiro capítulo, intitulado “O percurso da morte nos gêneros literários: o que *poderá sair desse conúbio?*”, propõe prolegômenos tanatográficos em diálogo com as ferramentas analíticas da catábase e da carnavalização. As “viagens aos infernos” (SOUSA, 2013), conforme acentuadas por Eudoro de Sousa, são acionadas para pensarmos a relevância do exílio solitário de Aires em sua escrita. A carnavalização por sua vez, fenômeno poético-cultural que pressupõe perspectivas de radical reversibilidade no tratamento sobre o mundo, servirá de paralelo para entendermos as transposições histórico-sociais assimiladas na ação estilizadora dos vermes, na obra de Machado. A ideia de “escrita de morte” (SILVA JUNIOR, 2014) conduzirá todas as aproximações, pois prevê o conúbio responsável por desencadear as transformações nos gêneros e nos fenômenos adiante estudados.

A fim de atravessar os casos indicados, empreendemos um esforço de Literatura Comparada que busca grifar as diferentes abordagens catabáticas no gênero sério épico, nos sério-cômicos diálogos satíricos, conforme apreciação de Mikhail Bakhtin, até o surgimento da obra romanesca de François Rabelais. Para que possamos utilizar tais contrapontos como “recurso analítico e interpretativo” uma da outra (CARVALHO, 2006, p. 08), o percurso sustenta-se em torno das análises de Eudoro de Sousa dedicadas ao material épico e nas pesquisas de Bakhtin para pensar a natureza carnavalesca do *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564). Definimos, desta forma, um primeiro contato que a catábase teria com o gênero romance, repercutindo, então, na consumação da carnavalização, nimamente estudada pelo teórico russo.

Em “Do ‘primeiro verme’ ao *último*: a tanatografia vermicular de Machado de Assis”, segunda unidade de nosso trabalho, buscamos definir uma teoria da tanatografia na prosaística corrosiva do autor tendo em vista as ocorrências do verme desde poema homônimo de 1870, publicado nas *Falenas*, até as obras anteriores ao díptico romanesco firmado entre *Esau e Jacó* (1904) e o *Memorial de Aires* (1908). Após grifarmos algumas confluências entre a carnavalização esmiuçada no capítulo antecessor, adentramos nas leituras das composições machadianas a partir da perspectiva de Aderaldo Castello (2008), que visualiza, na produção do escritor brasileiro, um conjunto bem articulado de *continuidades*, em detrimento da bifurcação supostamente instaurada a partir de 1881, conforme classificação arquitetada por José Veríssimo.

A ideia de que o verme atua como um agente alegórico (BENJAMIN, 1984) das transformações do país, com reverberações na obra completa do autor, nos instiga a rever suas aparições para que possamos verificar certa estilização alegórica vermicular fundada por Machado de Assis. O intento do capítulo, por meio dos caminhos apontados, se consuma em

exposição do verbo do verme a fim de obter ferramentas que instiguem os esclarecimentos em torno do romance-diário publicado no ano derradeiro da vida do prosador.

No capítulo terceiro, intitulado “O verbo do verme em Machado de Assis no *Memorial de Aires*”, empreendemos análise do livro através da poética elucidada em capítulo pregresso. Observamos que a linguagem aberta fortificada pelo olhar duvidoso de Aires ao estudar suas personagens oriundas da elite carioca vigente nos anos de 1888 e 1889, expôs as contradições sociais, políticas e humanas da passagem da Monarquia para a República. A escrita de exílio surge como condição para a desintegração corrosiva empreendida pelo olhar cínico e irônico do narrador ao discorrer sobre mundo, homens e mulheres. Ainda articulados às catábases luciânicas e à carnavalização em Rabelais, enfatizamos os destronamentos que, viabilizados por uma velhice que danifica e corrói a carne, são empreendidos pela memória em “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008) do aposentado. A expressão, redigida por Silva Junior a partir de leitura das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pode ser recobrada para indicarmos as reverberações de uma escrita de velhice sexagenária. No caso do *Memorial*, essa “decomposição biográfica” se dá na organização editorial – o que faz do conselheiro um autor defunto e não exatamente um defunto autor.

O percurso nos leva às considerações finais que, não sendo como um todo conclusivas, oferecem ponderações sucintas com base nas exposições e reflexões empreendidas. Deste modo, todos os caminhos traçados ao longo dos capítulos confluem para constatações em torno da catábase solitária de Aires, do cinismo filosófico espreado em seus pensares tanatográficos. Sua linguagem dobrada e pluridiscursiva, bem como a polêmica articulação arquitetada pelo literário a fim de responder aos processos históricos testemunhados no período evocado são elucidacões subterrâneas que constituem o verbo do verme.

O diário revelou-se na própria prática vermicular assimilada e potencializada pela poética implementada por Machado de Assis. O caráter solvente e dispersivo dos manuscritos cotidianos emana-se do *Memorial de Aires* e nos agracia com um conhecimento sensível e dialógico da palavra viva e do literário. Em nuances sepulcrais ruminadas pelos vermes das contradições humanas e das ambivalências de cada época tudo pode ser tecido no verbo do gênero romance.

1. O percurso da morte nos gêneros literários: o que poderá sair desse conúbio?

O debate em torno da morte na literatura, tendo em vista os gêneros pelos quais se veicula, nos oferta conhecimentos a respeito de *poéticas da Tanatografia*. Com o uso do termo, adotado no decorrer de toda a dissertação, perseguimos os resultados extraídos da relação entre “*Thanatos* – que significa: morte; e *graphein* – que significa: escrita” (SILVA JUNIOR, 2014, destaque do autor), a fim de adentrarmos à leitura do *Memorial de Aires* amparados na referida relação e nos resultados que nela podemos localizar.

O ponto de partida de nossas análises situa a narrativa machadiana do início do século XX diante de defluências histórico-poéticas fúnebres localizadas desde gêneros sérios, a exemplo da epopeia homérica, até literaturas do campo sério-cômico, como os diálogos luciânicos e a prosa seiscentista de François Rabelais. Esse percurso é importante para chegarmos nas obras machadianas. O fenômeno corrosivo consolidado no Brasil do Século XIX advém de longos processos sociais e políticos. O recurso do diário consolida-se nos dois últimos romances de Machado como uma potencialidade crítica das ideias e ações de sua época.

O recorte se ampara nos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito de tradições filosófico-poéticas importantes para o surgimento do romance polifônico e nas reflexões de Eudoro de Sousa referente às “viagens aos infernos na Antiguidade” (2013), intituladas pelo filósofo helenista de *Catábases*. Levando em conta tais caminhos, reservamos a este primeiro capítulo a tarefa de orquestrar uma unidade de “crítica polifônica” (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2015) capaz de vincular alguns fenômenos decisivos no percurso da morte nos gêneros literários, bem como suas transformações estilístico-semânticas em direção à consolidação da poética vermicular de Machado de Assis.

Enquanto intérprete contumaz da literatura, da vida social e da cultura brasileira, o escritor fluminense assimilou técnicas de composição deixadas por outras obras, igualmente responsivas ao conúbio indicado – diário e edição póstuma. Dentre os exemplos, temos o método cervantino-sterniano de trazer outros gêneros discursivos na composição do romance, as narrativas cheias de elucubrações filosofantes ao modo de Voltaire e mesmo o tributo ao verme, que, ao assumir um caráter alegórico, pode ter relação com a “estilização paródica” (BAKHTIN, 2014, p. 161) elaborada estritamente por Machado.

Para efetuarmos análises amparados nesses movimentos, projetaremos a crucial “relação do alegórico com o caráter fragmentário” (BENJAMIN, 1984, p. 217) nos capítulos 02 e 03. As “páginas de vadiação” (ASSIS, 2015, p. 1233) de Aires em uma linguagem roída e

corrosiva, *herdeira universal* das práticas filosóficas apontadas acima. Guiados pela noção de dialogismo (BAKHTIN, 2018), firmamos ponte entre outras produções do autor para desenhar certo projeto artístico responsável pela consolidação do fenômeno destrutivo. O cuidado em se grifar tais aproximações deve-se ao fato de que o verme não aparece textualmente no *Memorial de Aires*, quer dizer, não é diretamente referendado no livro. É por vias do dialogismo, portanto, que somos capazes de vislumbrar no romance-diário os efeitos vermiculares anunciados e estilizados nas obras anteriores.

Para verificarmos a linguagem instaurada pelo verbo do verme no *Memorial*, há de se ter em mente, em comunhão ao trabalho de Walter Benjamin intitulado *A Origem do Drama Barroco* (1928/1984), que a alegoria *esquarteja* o mundo e, quando localizada em nosso material ficcional, surge enquanto ferramenta machadiana desabrochada por reformulações em moto-contínuo dos amores, das mudanças sociais e das experiências nos anos em que a ficção se situa – 1888 e 1889, em que se dá a aprovação da Lei Áurea e a Proclamação da República. Sabemos que “as opiniões de Machado quanto aos eventos de maio de 1888 eram inteiramente céticas” (GLEDSON, 1986, p. 157), assim, para fazer ecoar uma percepção viva, pois responsiva, às transformações históricas daquele tempo, o *esquartejamento* alegórico promove uma mediação corrosiva que se efetua em concomitância à sucessão dos acontecimentos citados no livro. Instauram-se contínuas reformulações do contexto, dos episódios e da própria escrita memorialista. A “corrosão temporal” e as “deformações da memória” indicadas por Felipe Ribeiro (1996, p. 232) ressurgem como aspectos constitutivos desse cenário. Tendo em vista que “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200), a estilização do verbo do verme contribui com a palavra *que se fez* dúvida, o diário que se fez romance inacabado.

Assim, localizamos linguagem que promove a corrosão dispersiva onde quer que toque, mas que reflete o mesmo movimento em si mesma, pois se pauta na inconfiabilidade do conselheiro, que não se debruça de forma inteiramente fidedigna aos relatos, conforme notamos nas inúmeras autocorreções presentes em seu manuscrito. Ao alinharmos nossas leituras a essas perspectivas, encontramos terreno frutífero através do qual sustentamos a ideia de o *Memorial* ser uma literatura corroída pelas dúvidas e incertezas, configurado pela estilização dos vermes que se anuncia desde as *Falenas*. A figura parasitária que, nos idos da turbulenta década de 70, anuncia-se enquanto roedora de corações de namorados, amplia seus efeitos alegóricos para todo o manuscrito (como veremos no capítulo derradeiro). Assim, topamos com o verbo do verme, expressão que intitula nossa análise, referente a um discurso capaz de aniquilar

convicções do domínio político ao religioso e corroer mesmo as mais sólidas estruturas para desajustar as relações humanas.

As reflexões tanatográficas percorridas em torno da prosa machadiana revelam a palavra que se enformou em verbo popular e cínico na escrita do conselheiro. Os movimentos que mencionamos advém do distanciamento espacial e memorialista já exposto e, em melindroso desdobramento narrativo, agraciam-nos com elucidações (da mesma raiz de Lúcifer, do latim *elucidare*) que corroboram a qualidade “luciférica” (BOLLE, 2001, p. 12) ao tratar daquela realidade. Alinhados novamente aos dizeres de Willi Bolle, recobramos a habilidade de trazer e divulgar “a luz e o esclarecimento” (2010, p. 506). O movimento dispersivo de *esquartejar* aquelas experiências revela-se um modo de veicular as dúvidas, as incertezas e as melancolias daquele período. Deste modo, a luz subterrânea do proscrito, assim chamada em inspiração luciânica e pantagruélica, emana do *Memorial de Aires* e surge como conhecimento sensível e dialógico, porque ruminado pelo verme das contradições e ambivalências humanas.

Guiadas por tais orientações, as passagens dilaceradas do *Memorial* submetem o mundo e aqueles que o habitam a um processo de ruínas, melhor dizendo, a uma corrosão crítica e irônica. Esses métodos fazem com que a literatura machadiana memorialista não avive os “tempos passados” (ASSIS, 2015, p. 1202), mas os recobre em contínua resignificação, por meio da índole irônica e dobrada, capaz de suscitar a experiência pessoal e histórica que “carrega em si mesma o germe de sua ruína” (KIERKEGAARD, 2013, p. 263).

Nossa leitura da obra do romancista brasileiro, empreendida por meio da Literatura Comparada, busca responder exatamente aos diversos métodos assimilados pelo autor, adquiridos em interação com outras produções. Constatamos a amplitude do objeto de estudo de que dispomos pelo fato de termos em mãos material ficcional capaz de angariar múltiplos vieses críticos e perspectivas de apreciação. Assim, acentuamos seu caráter amplamente responsivo para fundamentar a necessidade de recuperar algumas das literaturas pelas quais efetivam-se as catábases e a carnavalização, dialogadas e ruminadas pelas produções machadianas com o objetivo de consolidar novos modos de prostrar o mundo.

A preocupação em se grifar o extenso repertório literário encontrado nas produções de Machado, já esmiuçado por análises de teor comparatista que captaram referências e diálogos mantidos com outras obras, agrava-se quando encaramos outro problema de análise: lidamos com um escritor que escreveu do terceiro quarto do séc. XIX ao início do séc. XX e manteve sua atualidade até os dias de hoje. Tal dado permitiu que suas produções colecionassem ampla bibliografia crítica. Isso nos impõe dificuldades na pesquisa, pois enfrentamos imenso

repertório bibliográfico já acumulado, mas nos permite adentrar à prosa articulados a diferentes abordagens e referências.

O leque com possíveis leituras da questão na escrita machadiana já fora explorado por outros críticos. Para melhor ilustrá-la, podemos citar Giordano Paz, para quem a temática fúnebre, quando identificada em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pode ter “tanto relação com a sátira menipeia-luciânica quanto com a ironia romântica” (PAZ, 2009, p. 19). Isto é, o significado da relação entre escrita e morte no referido romance contém uma ambivalência que pode se amparar, dentre outros pilares, nas premissas filosóficas românticas, como as desenvolvidas por Friedrich Schlegel, tanto quanto nos postulados de Mikhail Bakhtin a respeito das peculiaridades do gênero menipeia. O encontro entre ambas as tradições também é reforçado por Enylton de Sá Rego, que afirma: “mesmo que Machado tenha conhecido e utilizado o conceito de ‘ironia romântica’ de Friedrich Schlegel [...] tal conceito não é absolutamente contraditório com a tradição luciânica” (SÁ REGO, 1989, p. 122). Nosso intento não é acionar de modo indiscriminado as análises de ambos os estudiosos, mas apenas coletar referências que apontem para o embate entre a literatura machadiana e as tradições indicadas.

Antes de emprendermos as análises subsequentes, pautadas nas referidas aproximações, importa demarcarmos nossa abordagem na esfera do dialogismo (BAKHTIN, 2018), ou seja, em acordo com o que argumenta Paulo Bezerra (2013) e, até certo ponto, José Luiz Fiorin, ao lembrar também a “interdiscursividade” (FIORIN, 2006, p. 181). A ampla articulação literária empreendida por Machado e apontada pelos críticos supracitados, neste trabalho, passa a embasar-se no aparato teórico de Bezerra, pois tratamos de “entidade dinâmica, inacabada e suscetível a modificações” (BEZERRA, 1996, p. 12). Desta forma, sobrepomos às relações intertextuais deduzidas por Sá Rego e Giordano Paz o diálogo inventivo e atual, capaz de transcender a semântica do texto em si, “entidade imóvel, acabada e fria” (BEZERRA, 1996, p. 12), através do dialogismo – ou da interdiscursividade. Nesta trilha, nos preocupamos em:

acompanhar as tensões no interior da obra literária, as relações interdiscursivas e intersubjetivas, as intenções ocultas das personagens, o diálogo entre culturas como essência da literatura, a luta entre tendências e “escolas literárias”, entre vozes como pontos de vista sobre o mundo, o homem e a cultura (BEZERRA, 2018, p. 22).

Ao seguir essas orientações bakhtinianas expostas por Bezerra, poderemos apontar o potencial semântico alçado pelo espaço funéreo, bem como pelas vozes que nele circulam, assimilado nos diferentes gêneros literários que compõem as linhagens artísticas apontadas a seguir. A fim de discutir sobre tais efeitos nas obras, mantivemos o diálogo com as tradições

literárias advindas do campo sério-cômico da literatura, que tocam nas epopeias clássicas, nas anácrises socráticas, nos romances modernos dos séculos XVI ao XIX, tudo isso conforme Bakhtin (2018).

Para atravessarmos parte dessas linhagens, firmamos agora relações entre as três bases teóricas às quais recorreremos nas análises das obras. Acreditamos que, com a subsequente aproximação da tríade, iluminamos o percurso que faremos em direção ao verbo do verme no *Memorial de Aires*. Como primeira referência: a noção de catábase localizada em estudos de Eudoro de Sousa é acionada para pensarmos o exílio acentuado na escrita do conselheiro Aires; a seguir, deparamo-nos com a carnavalização, fenômeno literário que pressupõe perspectivas de radical reversibilidade no tratamento sobre o mundo; e, enfim, a tanatografia, que se ajusta aos inúmeros formatos literários para pensar e repensar a radical alteridade do indivíduo e do mundo. A ideia desta unidade é expor a importância que aquelas duas ideias possuem para a terceira, nos estudos da crítica e historiografia tanatográfica.

A primeira, referente às *viagens aos infernos*, conforme pontua Eudoro de Sousa em livro homônimo (2013), embasa diversas leituras de realizações clássicas e engloba em suas discussões desde obras sumero-arcadianas, como *A descida de Inana aos infernos*, até alcançar épicos a exemplo da *Odisseia*, da *Eneida*, da *Divina Comédia* e d’*Os lusíadas*. A fim de reiterar um mesmo horizonte de investigação em tantos textos, a catábase é operada pelo autor como pendor da correlação entre “mundos históricos diversos (...) aproximados pelas questões que os correlacionam” (SOUSA, 2013, p. 10), o *Tema dos infernos nas Literaturas Clássicas*.

Para que se possa visualizar o fenômeno em suas várias manifestações, temos de recuperar alguns episódios liminares da morte, por meio de um esforço comparativo, e pôr em confronto suas repercussões em gêneros sérios como a épica e os diálogos “platônicos” e em gêneros sério-cômicos como a sátira menipéia e os diálogos luciânicos, conforme Mikhail Bakhtin. É deste modo que, mais adiante, traçaremos um entendimento das configurações comuns da indicada “representação catabática da morte”, com o objetivo de pensar sua elaboração por meio do gênero sério e, posteriormente, pô-la em contraste com sua reelaboração estilizada pelos diálogos satíricos de Luciano de Samósata.

Tendo em vista as pretensões referidas, Sousa determina seus métodos de análise, cuja aplicação também adotaremos:

Além da questão de *influências literárias* que se exercem, direta ou indiretamente, entre escritores da mesma ou de diferentes épocas, há que considerar *o problema da relação* entre as catábases poética e filosoficamente elaboradas e as *representações comuns* e correntes acerca da vida e da morte e do destino das almas (SOUSA, 2013, p. 22, destaque nosso).

Com as marcações acima, buscamos mapear uma tríade constitutiva do processo de análise de uma *archaica longeva* na qual identificamos a presença das ambiências fúnebres. Para não o perder de vista, e ainda assim suplantar as fundamentações teóricas das ambições indicadas por Eudoro de Sousa, façamos uma reelaboração de seu método:

1) Princípios com a questão das *representações comuns* do terreno pós-sepulcro, tão disseminadas em discursos religiosos e literários. Desde já, o que podemos apontar de mais sólido nessas pinturas literárias da morte é o leque amplamente interdisciplinar que elas angariam, pois se pautam muitas vezes em conhecimentos de diversos campos do saber: na filosofia, na história, na psicologia e mesmo na biologia, conforme ilustraremos nos tópicos ulteriores. Através desse fato, identificamos certa correspondência entre as várias representações do transcendente, o que nos leva à segunda etapa de nosso método analítico.

2) As *influências literárias*, e mesmo extraliterárias, reforçam a linhagem protagonizada pelas viagens aos infernos, que figuram desde sua forma primeva na epopeia clássica, depois em sua continuidade satírica nos diálogos luciânicos até a consolidação de gêneros mais híbridos como o romance. Há de se realçar, portanto, nosso intuito em mapear uma genealogia dos gêneros do discurso literário (BAKHTIN, 2015), nos quais as descidas limítrofes são empreendidas. Demonstraremos assim, de que forma a catábase se ajustou à epopeia, aos diálogos dos mortos e, em seguida, à prosa romanesca.

3) Os espaços subterrâneos surgem enquanto motivações literárias com fins filosóficos e pensantes, resultando em “mortes tagarelas” (SILVA JUNIOR, 2008) estilizadas em obras sério-cômicas em suas variantes, porque alinhadas à tradição cínico-menipeia (BAKHTIN, 2018), como as de Luciano de Samósata, François Rabelais, Miguel de Cervantes, Machado de Assis e Fiódor Dostoiévski. As passagens ao incomensurável surgem como experiências que agraciam o homem com visão inaugural a respeito da vida. Seja por meio do caos cosmológico, ou por vias de uma transposição do horizonte final da vida, encontramos nessas situações excepcionais embrião para a realização de inúmeros fenômenos que vão interagir com as catábases de épicos da Antiguidade Clássica, como as de Homero e Virgílio; com as epopeias de épocas posteriores, a exemplo das escritas de Dante Alighieri e Luís de Camões; e mesmo com os autos de Gil Vicente.

O método de Eudoro de Sousa, então, antes centrado nas literaturas épicas, põe-se a serviço de um repertório literário mais diversificado. Ao citarmos as catábases literário-filosóficas em autores como Luciano e Rabelais, somos autorizados a nos conduzir ao segundo tópico que movimenta este capítulo, a carnavalização. Desta forma, a descida aos infernos,

antes prerrogativa do gênero épico, passa a ser identificada também em outros gêneros literários, a exemplo do romance.

A abertura que damos às discussões sobre as descidas liminares, que surgem de gênero cuja extensão, formato e métrica foram estreitamente analisados por Aristóteles (1999), avançam através das sátiras menipeias, até alçar voos sobre as arenas de literaturas mais híbridas e plurais como o romance.

Quando verificamos vestígios dessa ida para baixo em narrativas modernas, como as surgidas a partir do séc. XVI, abrimos espaço para lançarmos mão da carnavalização, discutida com notória profundidade por Mikhail Bakhtin n’A *Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento* (2010). Embora concebidas em raízes diferentes, e, portanto, com profundas discordâncias de sentido, ambos fenômenos – a catábase e a carnavalização – relacionam-se por uma reversibilidade no tratamento dado a realidades subjugadas. O tema da morte, como explicaremos adiante, surge como tópico corriqueiro para que se consolide a irmandade, intuída por nós, entre ambos os processos, pois costuma aparecer nas literaturas como estímulo para a construção de uma mudança nas perspectivas que podemos ter do mundo e do ser humano.

Nas epopeias clássicas da Antiguidade, as partidas ao abismo destacavam-se por ser uma busca por sabedoria. Na epopeia moderna, Dante herda de Virgílio a mesma motivação para efetuar a “viagem através do mundo subterrâneo”, mas supera o signo do poeta romano ao apresentar seu poema “num estilo misto e figural” (AUERBACH, 2015, p. 172), responsável pela repercussão da grande epopeia por meio da alcunha de *Divina Comédia* (1472). Na estrutura romanesca, esse fenômeno tem nova feição, embora possamos pensar as discussões em torno do estilo miscigenado de Dante como seminais aqui, pois a ambiência mortuária deixa de estar inteiramente a serviço de uma visão conclusiva da vida, como ocorre nas epopeias gregas. Pelo contrário, o caráter heterogêneo do romance a implementa na qualidade de motivação poética para se pensar a realidade plural e inacabada.

Com isso, somos encaminhados à ambivalência da escrita carnavalesca instaurada no século XVI por François Rabelais. No esteio da análise de Mikhail Bakhtin, entendemos a natureza carnavalesca desta produção como repercussão das viagens infernais localizadas na Antiguidade Clássica e na Idade Média e responsável por potencializar os efeitos do fenômeno através da disposição híbrida e complexa do gênero prosaico. Definimos, desta forma, um primeiro contato que a catábase teria com a prosa romanesca, repercutindo, então, na consumação da tanatografia.

Enquanto “acontecimento artístico vivo” (BAKHTIN, 2011, p. 175), a obra de arte romanesca dispõe de sucessivos retornos à realidade para repensá-la através de óticas variadas e dinâmicas. Como procedimentos para alcançar essas visões inéditas, temos tanto a *aterrisagem* das questões superiores quanto a exaltação de componentes do *baixo*, do terreno, do *grottesco* – com esta grafia, para ficarmos com o étimo *Grutta*, referente ao subterrâneo (BAKHTIN, 2010) e do inferno. O resultado de ambos os movimentos é o mesmo: assenta-se uma igualdade entre o alto e o baixo, o sério e o cômico, o oficial e o popular, ou seja, assim como no carnaval, a literatura retira tudo e todos da “carne” e os reveste de uma novidade que os iguala. Tratamos mais uma vez da consolidação da carnavalização, porque une os tópicos essencialmente excludentes em processo unificador de contínua complementaridade.

Firmamos tais encontros, até aqui ainda não suficientemente aprofundados e fundamentados, podemos nos direcionar à tanatografia, eixo condutor deste capítulo e teoria basilar de todo o trabalho. Em artigo a respeito da obra de Dante Alighieri, Augusto Silva Junior comenta que “nos estudos de literatura comparada, essa teoria do literário apresenta-se como campo de discussão das relações de alteridade numa longa tradição de diálogos dos mortos” (SILVA JUNIOR, 2019, p. 133). Por meio de tal proposição, reconhecemos a “escrita de morte” como arena capaz de fazer ecoar vozes de finados que, até então, permaneciam quietos e silenciosos. A “longa tradição” desses falastrões fúnebres irrompe através das epopeias antigas (via catábase) e repercute nas sátiras menipeias (principalmente nos proclamados diálogos dos mortos). Na ascensão do romance, quando as articulações do campo sério-cômico da literatura ocidental encontram-se com a carnavalização, constitui-se a tanatografia moderna.

Importa esclarecer que essas correspondências dialogam com o conceito de Eudoro de Sousa para ler sátiras menipeias e romances modernos, e não apenas épicos antigos. O que se pretende com delimitações definidas é um cuidado didático que melhor oriente o leitor nos caminhos pelos quais este capítulo pretende seguir: o de uma história da morte imbricada à história de alguns gêneros literários mais decisórios para a consolidação da prosa nos séculos XVI e XVII e seus desdobramentos em Machado de Assis. Seguindo as orientações expostas, trataremos dos processos liminares referidos e suas ressonâncias nas literaturas sérias e carnavalescas. Damos início a esse percurso com Eudoro de Sousa:

As “descidas aos infernos” tão cedo caíram no domínio da literatura, que, em Homero, Ulisses mais não faz que repetir a façanha do Gilgamesh babilônico (...). Após Homero, a tradição literária das catábases prolonga-se por toda a história da poesia épica: Virgílio, Dante e Camões bem entenderam que não há epopeia sem a heroica transcensão dos últimos horizontes de toda a possível experiência humana (SOUSA, 2013, p. 156).

Com este trecho, deparamo-nos com importante casamento do qual não poderemos nos afastar ao tratarmos dessas descidas: a poesia épica e as experiências dos “últimos horizontes” da vida humana são inexoráveis umas às outras. Para o filósofo helenista, as epopeias de Homero, Virgílio e Dante destacam-se por absorver, cada uma a seu modo, a lição dada por Gilgamesh de que o mundo, para ser representado mediante a épica, precisa de um distanciamento radical conquistado por meio do horizonte liminar entre a vida e a ambiência dos mistérios.

Em discreta manipulação do conceito de catábase, a fim de se aplicar tal ideia à obra de Camões, Sousa aponta para uma articulação entre os cantos mortuários da *Odisséia* e da *Eneida* (respectivamente, os cantos XI e VI) e indaga a respeito da possibilidade de se estudar os versos d’*Os lusíadas* pautado no mesmo ponto de vista. Partindo de uma ideia mais fechada do conceito em questão, fica dada ao autor, neste primeiro momento, a impossibilidade de encaixar o épico português à tradição poética antiga. Recorrendo à etimologia, compreendemos a negativa: catábase vem do grego, junção de *κατὰ*, referente a baixo, e *βασίς*, referente a ida, resultando em descida ou, em sentido mais restrito, *descida aos infernos*. Na falta de um episódio camoniano que se adeque à sugestão do étimo, portanto, o estudioso reelabora sua compreensão, afirmando tratar-se de “experiência única e excepcionalíssima do herói”:

Experiência única e culminando em uma visão do futuro, – se tal é a essência das catábases –, catábase é, decerto, o final d’*Os Lusíadas*, e os traços comuns justificam, pelo menos, um “paralelo” que se agrupa naturalmente com os do Adamastor-Polifemo, sonho de D. Manuel – sonho de Eneias, e todos os demais que a análise comparativa já estabeleceu ou venha a estabelecer, entre a epopéia portuguesa e as epopéias clássicas (SOUSA, 2013, p. 210)

Dentre os paralelos pontuados por Sousa, a elaboração de uma situação singular, que repercute em uma visão profética da vida, amplia a abordagem da catábase e revela a plasticidade do fenômeno, bem como sua relevante continuidade na história dos gêneros literários, para além da alçada da épica. Em outro trabalho, Sousa destaca a circunstância única arquitetada com o objetivo de se atingir visão igualmente singular não apenas nas epopeias, mas em toda e qualquer obra de um artista:

“Descia aos Infernos”, para além de tudo o mais que possa significar (um símbolo não se deixa cingir de um só relance), significaria *a transposição do último horizonte que envolve todo o campo da experiência comum*. Que todo o poeta, que todo o artista de gênio alguma vez ultrapassou esse horizonte; que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos, – lá onde as coisas têm a origem primeira e o termo final –, não sabemos quem o possa duvidar (SOUSA, 1973, p. 179).

Essa afirmação leva-nos a reconhecer que o processo de ilhamento, a considerar o afastamento previsto, implica em um “local” de onde se elaboraria uma visão que, por sua vez, traria “mensagens dos infernos”. Trata-se de “conversão ou reversão, em todo caso, de metamorfose” (SOUSA, 1995, p. 27), na qual antigas óticas que pairavam sobre o mundo se deterioram para que outras sejam fundadas. A experiência de transcensão do herói na Epopeia lhe traria visões inéditas a respeito do mundo com o recorrente propósito de o auxiliar na resolução de algum obstáculo.

Dentre os casos épicos mais conhecidos, podemos citar dois: Ulisses e Eneias. O primeiro, enviado por Circe à região dos mortos, encontra-se com Tirésias a fim de receber profecias sobre seu retorno para casa. O segundo, motivado pelas mesmas pretensões, viaja ao reino do Hades para receber conselhos de seu pai sobre a viagem que em breve empreenderia. De todo modo, a busca por informações e sabedoria que elucidem os mistérios sobre o futuro torna-se fator preponderante nesses textos da Antiguidade. O processo delineado, por conseguinte, se caracteriza pela busca da verdade sobre nosso mundo alcançada apenas em outro mundo, o do terreno abissal.

A passagem radical, responsável pela ponte entre a vida material e o reino dos mortos, consoma-se enquanto elemento indispensável dessas narrativas. A respeito disso, mais uma vez acionamos a leitura de Eudoro de Sousa: a transcensão “se dá sempre que, no limite de um mundo, se veja o liminar de outro” (1995, p. 27). A visão transcendental, capaz de inaugurar as metamorfoses referidas, requer sempre a transposição de um limite, que pode se efetuar com a idealização de arena subterrânea. Isso leva às seguintes inquietações: de que se constitui, afinal, esse espaço liminar, “onde as coisas têm origem primeira e o termo final”?; e, posteriormente, quais características essa nova escrita, efetuada por meio do abismo, receberia como herança?

Lançadas tais questões, cabe a nós, sob a ótica da crítica polifônica (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2015), recorrer à sanção deixada por Sousa, ao prever os “paralelos” que análises comparativas posteriores viriam “a estabelecer” (2013, p. 210) e invocar as co-incidências entre o filósofo da Universidade de Brasília e o pensador russo Mikhail Bakhtin.

Na tentativa de uma maior responsividade ao trabalho de Eudoro de Sousa, damos partida nas análises com um poema épico que em muitos pontos alia-se às leituras aludidas: a *Teogonia* (Séc. VIII a.C.) de Hesíodo (1995). Trata-se de poema teogônico a respeito das origens do mundo e dos seres, tornando-se também uma cosmogonia e uma antropogonia. Embora não componha o repertório literário da discussão promovida por Sousa, identificamos

nesse texto alguns elementos seminais para as construções literárias efetuadas a fim de se retratar as arenas das terras cavernosas.

Não obstante a maior parte de sua narrativa discorra sobre o reinado de Zeus, terceiro deus a reinar sobre os outros, de acordo com a dinastia mitológica grega, o episódio das origens primeiras, para aproveitarmos as palavras de Sousa, determina o título e a continuidade de toda a história. Sendo assim, temos logo nas primeiras páginas uma explanação sobre a ambiência espaço-temporal característica como o ponto crítico em que todas as coisas teriam sua gênese e sua escatologia, conforme previsto por Sousa nas reflexões sobre as viagens ao reino dos mortos.

Através da leitura da *Teogonia*, nota-se que as imagens do mundo submerso, dos martírios, do além, enfim, de todo e qualquer lugar eleito para se alcançar radical e absurdo horizonte sobre a vida, partem de um mesmo objetivo: uma visão assentada em perspectiva “única e excepcionalíssima” – exatamente como o gênero romance. Temos diante de nós um problema de representação deste último horizonte, cujo ponto paradoxal em que se situa no ciclo da vida faz dele também o horizonte primeiro, pois se volta ao mundo à distância, através da anábase (ida para *cima*). Encontramos nos primeiros versos do poema o modo com que se deu o surgimento dos deuses, período que se estende desde a conciliação entre Gaia e Urano até a ascensão do deus do tempo, Cronos.

Há nesses versos imagens de uma “escatologia e gnoseologia” (SOUSA, 2013, p. 141) que nos introduzem a ideia de uma arquetônica da morte, ou seja, “um centro verdadeiramente concreto, espacial e temporal” (CAMPOS, 2012, p. 253) da ambiência funérea em que futuro e passado, inferno e superno, baixo e alto se misturam *carnevalizadamente*. Com o uso do termo bakhtiniano *arquetônica*, frisamos a relação entre “material, forma e conteúdo” (TODOROV, 2011, p. XVII), cuja dinâmica, nas escritas de morte, altera a “estrutura temporal e espacial da construção reconhecidamente lúdica de uma obra literária” (PAULA NETO, 2018, p. 03).

Para entendermos esta moldagem pela qual o elemento mortuário passa na produção artística, há de se partir do texto de Hesíodo propriamente para empreender algumas reflexões decisivas desse debate:

Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
E ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.
Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
Ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do Coios e Crios e Hiperion e Jápeto

e Teia e Reia e Têmis e Memória
 e Febe de áurea coroa e Tetis amorosa
 E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
 Filho o mais terrível: detestou o pai.
 (HESÍODO, 1995, p. 113).

Nestes primeiros versos do poema, encontramos elementos que em muitos aspectos podem contribuir para o entendimento e explanação da arquitetura que planejamos definir. No poema, é dito que através da união entre Terra e Céu – *Gaia* e *Urano* – surge o “mais terrível” de seus filhos, *Crono*. Depois que Urano, guiado pelo medo de se ver vencido pelos filhos, decide confiná-los na “cova da Terra”, Gaia, que “por dentro gemia” de dor, pediu que os filhos punissem o pai, sendo atendida por apenas um deles, Crono: – “Mãe, isto eu prometo e cumprirei / a obra, porque nefando não me importa o nosso / pai, pois ele tramou antes obras indignas” (HESÍODO, 1995, p. 115). O que se sucede a isso é o afastamento entre Terra e Céu, que se deu por via “de um ato de violência de um filho contra o pai; a castração de Urano, cometida por Crono” (SOUSA, 1995, p. 32). A separação inaugural se dá única e fatalmente através do ato impiedoso. Podemos retirar deste acontecimento engenhosa simbologia para entendermos a representação da finitude que buscamos apontar nesta epopeia: a união entre Gaia e Urano significaria o lugar do impossível, em que os opostos se tocam, onde o alto e o baixo pertencem à mesma ambiência. Trata-se, portanto, de lugar de natureza transcendente, porque confronta a lógica do mundo material em que estamos imersos. Da mesma forma, o movimento de separação entre ambos significaria o gesto inaugural do mundo terreno, constitutivo das leis regentes de nossa realidade, em que o tempo (personificado em Crono, o deus do tempo) seria o regente irrevogável, do qual ninguém poderia escapar.

O mundo dos mortos, portanto, implicaria duas características basilares. Anteriormente apreendido enquanto verdade irrefutável, o tempo passa a ser transgredido, pois essas ambiências não respeitam as lógicas humanas aplicadas ao do mundo dos vivos; ademais, o baixo e o alto são postos em igualdade. Inferno e superno, então, tornam-se atmosferas e resultado da mistura de uma ótica do alto material por outra, do subterrâneo.

Nessas ambiências do além, as noções de tempo e de espaço recorrentemente são confrontadas. As várias representações literárias às quais temos ao nosso dispor, a exemplo das catábases já referidas, dispensam a lógica do tempo enquanto algo linear e dialogam com vários outros campos do saber que pensam a respeito da questão. Na bioantropologia de Edgar Morin, aproximando geopoesia de tanatografia, a condição de autodestruição inerente a todo corpo vivo, relativizando as atitudes corporais de se viver e morrer, que se implicariam mutuamente.

Na psiquiatria, temos Elisabeth Kübler-Ross, que pontua: “quando você deixa o corpo físico, passa para uma existência na qual o tempo simplesmente não existe” (1991, p. 16).

Nos estudos entre literatura e psicanálise, encontramos Michel Schneider a tratar de autores moribundos dos quais “todas as suas palavras parecem ser as últimas” (2005, p. 17). Com a filosofia, o leque de alcance da tanatologia se estende ainda mais: desde as ideias da filosofia hermética sobre a fusão espaço-temporal de passado e futuro, baixo e alto, passando pelas proposições socráticas fundamentais para o cinismo antigo, até os postulados filosóficos de Schopenhauer sobre o paradoxo morrer-nascer, para ficarmos com apenas alguns nomes. Através de interpelações da heterogeneidade da morte, temos indício do quão vastos são os ramos que estudam e reconhecem as dimensões fúnebres.

Todas essas abordagens contribuem para a fundamentação da leitura que efetuamos da imagem identificada em Hesíodo: na representação da infinitude, o tempo (Cronos) ainda não se consolidou e, por isso, os espaços não são concebidos linearmente, mas de forma simultânea, por meio do Caos, como podemos constatar pela união paradoxal entre céu e terra. Esse abraço, que hoje chamamos de horizonte, em que o tempo ainda não chegou a existir, repercutindo também em lugar pós-temporal, simboliza todas as ausências lógicas pontuadas, bem como a negação das convenções intrínsecas à vida, e por isso induziria o herói empreendedor da catábase a uma perspectiva “única e excepcionalíssima”. O lugar do impossível, “onde as coisas têm a origem primeira e o termo final” (SOUSA, 1973, p. 179), então, representado na épica de Hesíodo, surge enquanto um abismo, “absurdo indefensável, impensável, impossível de se viver” (MORIN, 1997, p. 300), o qual sem sua presença a catábase não vingaria.

Ao retratar a separação fundadora, referida por Sousa como “mito de indiscutível universalidade” (1995, p. 33), a narrativa mitológica de Hesíodo surge como pioneira no legado das literaturas cosmogônicas, responsáveis por falar “não só do mundo, mas do antes que o mundo fosse” e também do “vir a ser mundo” (SOUSA, 1995, p. 32). Isso porque, no tempo cíclico da história grega, “escatologia e gnoseologia” (SOUSA, 2013, p. 141) são doutrinas que vislumbram duas facetas de um mesmo fenômeno, o além-mundo, de onde teríamos saído, mas para onde o passamento nos faria retornar. O horizonte transcendente, angariado por via das catábases, se apodera do mesmo raciocínio, pois concentra em si a origem e o desaparecimento do mundo. Feita essa explanação a respeito do *horizonte liminar*, ao qual o herói catabático recorreria para a conquista da excepcional visão sobre as coisas, podemos entender a *descida* como um distanciamento para enxergar a realidade de modo analítico e *subvertedor*.

Partimos, agora, para as divergências de formatação impostas pelos respectivos gêneros. Importa grifar que tais divergências partem da premissa de que gêneros são formas textuais “nas quais moldamos o nosso discurso” (BAKHTIN, 2016, p. 39), isto é, estruturas que nos permitem consolidar formatos de pensamentos, imagens e ideias. Neste sentido, a catábase empreendida na epopeia não poderia jamais se adequar fielmente àquelas outras, realizadas através dos diálogos satíricos ou mesmo pelo romance. Mikhail Bakhtin, assim como Eudoro de Sousa, apontou o distanciamento inerente à epopeia ao discorrer sobre as peculiaridades das obras do campo do sério-cômico, de natureza carnavalesca, que as distingue da épica: “Tratamento novo dado à realidade. A representação não é feita como nos gêneros sérios da Antiguidade como tragédia e epopeia, à distância, mas no nível da atualidade” (BAKHTIN, 1997, p. 107). A dicotomia apontada pelo autor russo, em ambos universos literários, diferidos por uma representação “à distância” e pelo “nível da atualidade” revela correspondência entre o estudioso helênico e os preceitos bakhtinianos sobre os diálogos dos mortos – mesmo que um se concentre na épica e o outro no diálogo.

Captando a *catábase* em Bakhtin, as formas de pensar a descida aos infernos aparecem imbricadas a vários modos de tanatografia: 1) a distância séria, para se atingir uma visão integral do mundo, capaz de agregar os elementos que lhe compõem; e 2) uma distância sério-cômica, responsiva à primeira, mas com perspectivas inacabadas de um mundo disperso e múltiplo; e uma aproximação sério-cômica nos movimentos de estilização e assimilação paródica dos gêneros do discurso e da língua viva.

Os estudos já realizados sobre as viagens abissais se mantêm norteadores de nossa pesquisa, mas agora são pensados por uma ótica de crítica tanatográfica, constituinte de extensas possibilidades retiradas do cruzamento entre escrita (não apenas enquanto código, mas também como tema a ser discorrido, via metalinguagem) e morte (não apenas enquanto tema, mas também como motivação literária para a efetuação de um código do submundo). Por se tratar, portanto, de uma escrita de morte, pensamos a catábase como visão liminar, ou, para aproveitarmos as palavras de Sousa, visão adquirida a partir das idas ao reino dos finados. O conúbio entre uma composição textual e a temática funérea repercute em reflexões que determinam o código e a mundividência que por ele se constrói. Deslocar-se ao mundo desconhecido consolida-se enquanto escrita e é justamente nessa autoria que alcançaremos o *modus operandi* do *Memorial de Aires*.

Um episódio homérico decorrente dessa orientação poética está na supracitada descida às terras alcantiladas, para resgatarmos adjetivo usado por Odisseu, no canto XI, em que o herói

desce a fim de obter conselhos de Tirésias. O diálogo entre o ardiloso herói grego e o sábio cego estende-se em algumas dezenas de versos e ilustra a distância épica:

Poderás retornar, embora padecendo,
se refreares a avidez do grupo e a tua,
quando aportares o navio na ilha Trinácia,
prófugo do mar roxo, onde vereis as vacas
que pastam e as ovelhas pingues de Hélio-Sol,
que tudo escruta, tudo escuta. Não as toques,
tão só pensando no retorno, e fundearás
quem sabe em Ítaca, chorando a triste sina.
Prevejo só catástrofe, se a molestares,
A ti, à nave, aos companheiros.
(HOMERO, 2011, p. 325).

Com estes versos, podemos testemunhar a importância da descida realizada pelo herói em sua trajetória marítima. Apenas através da viagem às terras de Hades é possível o encontro com Tirésias e suas revelações proféticas, determinantes para o retorno do guerreiro itinerante. Lembremos também que a sabedoria alcançada por Odisseu não se limita de forma alguma às ditas por Tirésias, pois ele também se depara com “a visão de muitas personagens ilustres do mundo grego e [com] a narração de vários mitos: de Tântalo, de Sísifo, de Hércules etc” (D’ONOFRIO, 1990, p. 51), bem como os trespasses ocorridos durante sua viagem: o de Elpenor e o de sua mãe – o que caracteriza, também, um capítulo de decomposição biográfica. O mundo dos mortos, e não apenas o vate, surge enquanto terreno capaz de agraciar o ser com as verdades proféticas intuídas por Circe. Conforme exporemos nos capítulos posteriores – e revelado em Tese de Ana Medeiros – na escrita do Conselheiro Aires as vozes da “profetiza” do morro também influenciam o editor suposto de *Esau e Jacó* e a montagem do livro para revelar a condição póstuma de Flora apenas nos capítulos finais.

Os fatos comprovam a natureza intrínseca ao discurso fúnebre: o de proporcionar que verdades sejam ditas por quaisquer vozes confinadas, não apenas de vates, conselheiros e sábios velhos, que já executavam tais tarefas quando caminhavam sobre a terra: “Não é um enigma o que me pedes. Fica atento: / qualquer defunto que permitas se acercar / do sangue há de pronunciar tão só verdades” (HOMERO, 2011, p. 327). Definimos a viagem abissal na *Odisseia* como ato para se alcançar um distanciamento sério, pois se constrói dentro da narrativa com o objetivo preponderante de minar as dúvidas sobre o futuro das personagens. A visão monolítica agraciada ao herói épico fundamenta a tese defendida em *Mimesis* (AUERBACH, 2015) a respeito do distanciamento destinado à visão acabada e iluminada dos mistérios futuros.

A natureza conclusiva de tal forma se impera no gênero clássico que, mesmo em espaços oníricos, localidades poéticas de forte natureza catabática, o que devia ser disperso, impreciso,

torna-se passagem para se alcançar a totalidade daquilo a ser representado: “Na epopeia o sonho não destruía a unidade da vida representada nem criava um segundo plano, assim como não destruía a integridade simples da imagem do herói” (BAKHTIN, 2018, p. 169). A assertiva bakhtiniana também diz respeito ao que pontuou Auerbach sobre Homero: o poeta “não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (AUERBACH, 2015, p. 03). Trata-se de consequências do distanciamento sério supracitado. Distanciamento que nos leva à *Eneida* de Virgílio. Embora não reservemos aqui espaço para explorarmos em pormenores sua manutenção, consideramos Enéias realizador de façanha semelhante àquela empreendida por Ulisses. Assim como este último, aquele guerreiro também recorre às localidades limítrofes para alcançar a sabedoria profética que melhor o orienta em sua viagem.

Consideramos pertencentes a esse fenômeno toda situação elaborada a fim de se reformular e contrariar visões anteriormente firmadas. A expressão que adotamos, referente ao campo homônimo da literatura antiga explorado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), sugere, através do sinal mediador do hífen, a existência de natureza responsiva nas obras em que se manifesta. Seu terreno de origem é identificado nos gêneros dialógicos da Antiguidade, dentre os quais podemos destacar dois que possuem manifestações em si bastante próximas ao horizonte de visão alçado através da posição liminar já previamente exposta. Destacamos primeiramente os diálogos socráticos devido ao uso das anácrises, técnica da maiêutica socrática capaz de provocar que verdades nunca antes ditas escapem da boca daqueles que se submetem ao método, sempre por meio da palavra. Damos igual atenção às sátiras menipeias, cuja *particularidade mais importante* é a de “criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica” (BAKHTIN, 2018, p. 130).

O fenômeno da sátira menipeia repercute em extensa tradição literária, que surge com o campo da literatura sério-cômica na Grécia antiga, mas que encontra ecos até o alvorecer da polifonia com Dostoiévski. A vasta dimensão temporal com que lidamos, ao tratar do percurso satírico, permite que encerremos a discussão em torno da épica e avancemos até o séc. II d. C., período em que Luciano de Samósata escreve seu famoso *Diálogos dos mortos*. Por se tratar de obra literária imprescindível ao campo do sério-cômico e também por ser responsiva à epopeia homérica analisada anteriormente, especialmente ao canto XI, consideramos de bom proveito sua leitura para fins de estipular as principais distinções entre as distâncias efetuadas pelos dois campos literários acima mencionados. A escolha desta obra para as reflexões seguintes justifica-se desde seu título, que sugere certa vinculação à tradição das epopeias catabáticas.

Com Samósata (autor do *Diálogo dos deuses* e do *Diálogo dos deuses marinhos*), o domínio dos mortos ressurgem como circunstância *excepcionalíssima* onde se travam reflexões a respeito do mundo. Na sua produção, entretanto, outras dimensões extraterrenas são palco de conversas satíricas, a saber: o Olimpo (em *Diálogo dos Deuses*), o Mar (em *Diálogo dos Deuses marinhos*) ou mesmo o lugar que “pelos sábios é designado por *Kósmos*” (LUCIANO, 2012, p. 67, destaque do autor) em *Icaromenipo ou Um homem acima das nuvens*. Podemos dizer que, a fim de melhor vislumbrar o mundo material e as hipocrisias que nele reinam, o afastar-se das consciências do mundo dos vivos, com *os olhos naqueles que ficam*, pode ser efetuado por vias de uma catábase ou de uma anábase. Escolhemos, de todo modo, o diálogo no mundo inferior para não perdermos de vista a ideia das “viagens aos infernos” através das quais confrontamos a épica e a sátira luciânica.

Assim como no universo épico, nas sátiras luciânicas o cenário extraordinário assume importante função, posto que não se delimita a fator acessório, como simples pano de fundo da narrativa, mas proporciona mundividências radicalmente alheias àquelas construídas pelos que ainda habitam o mundo material. A respeito disso, Ipiranga Júnior já havia pontuado: “O que está abaixo do real, o Hades luciânico, é formado em função de outras ordens de realidade vistas em sua alteridade com o real de cima” (2002, p. 109). O predomínio da alteridade nos diálogos aqui introduzidos surge como consequência do distanciamento promovido pelo trespasse fornece aos seres uma reversibilidade determinante para a formulação de suas concepções:

DIÓGENES – Ó Pólux, recomendo-te, logo que chegues lá acima (creio que é já amanhã a tua vez de voltar à vida), se por acaso vires Menipo, o cão (deves encontrá-lo em Corinto, lá para as bandas do Craneu, ou então no Liceu, fazendo troça dos filósofos em permanente discussão uns com os outros), que lhe dê este recado: “Ó Menipo, Diógenes convida-te, de já troçaste o bastante das misérias terrenas, a vir cá abaixo, para te rires muitíssimo mais. Sim, que o teu riso, aí na terra, pode, de algum modo, ser injustificado, e muitas vezes se pergunta: ‘Quem conhece completamente o que há para além da vida?’, ao passo que, cá em baixo, não cessarás de rir com todo o fundamento, como eu agora, sobretudo ao veres os ricos, os sárrapos e os tiranos agora tão reles e tão insignificantes, só reconhecíveis pelas suas lamentações, vê como essas criaturas são frágeis e ignóbeis, a recordarem continuamente a sua vida terrena” (LUCIANO, 2012, p. 199, grifos do autor).

Logo nos primeiros diálogos, Diógenes convoca Menipo ao Hades expondo a natureza do lugar e seus efeitos provocados nas pessoas que lá adentram. Há de se lembrar que ambos são filiados à filosofia antiga de Antístenes, o cinismo, tradição filosófica constituinte de certo “espírito de rebeldia” (LUCIANO, 2012, p. 161) da qual brota a sátira menipeia e/ou luciânica. Do ponto de vista do leitor, podemos entender o recado enviado como uma apresentação à ambiência através da qual se travarão todas as conversas descritas na obra, pois nos introduz à atmosfera satírica, predominante nas falas das personagens, como uma espécie de prólogo.

O introito redigido por Diógenes, conforme dito, nos orienta a entender as catábases luciânicas como formas de dizimar as hierarquias firmadas nas relações humanas de seu tempo. De acordo com Diógenes, mesmo Menipo, que já era cínico e alheio a muitos dos preceitos vigentes na época, teria como gratificação um riso “com todo o fundamento”, atingido única e excepcionalmente através da descida transcendente. Em linguagem mais teórica, tratamos aqui do alcance de um “novo tratamento” (BAKHTIN, 2018, p. 121) dispensado à realidade possibilitado pelo olhar dos mortos, o que nos direciona a outra particularidade sério-cômica da obra: a preocupação com a *experiência* em detrimento da *lenda*.

A cosmovisão inaugurada através das profundezas do Hades não desvia o foco das questões terrestres exploradas pelos vivos, mas apenas as revê por outro aspecto, de forma a rebaixar o trato elevado concebido a alguns e enaltecer os pobres e oprimidos. Para entendermos melhor esse efeito, examinemos o diálogo de número 18, realizado entre Menipo e Hermes:

MENIPO — Ó Hermes, mas onde é que estão os belos e as belas? Guia-me lá, pois acabo de chegar.

HERMES — Não tenho vagar, Menipo. Mas olha naquela direção, ali para a direita, onde estão Jacinto, Narciso, Nireu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, enfim, todas as beldades antigas.

MENIPO — Só vejo ossos e caveiras, despojados de carne e na sua maioria todos iguais.

HERMES — E no entanto, é isso o que todos os poetas louvam, esses ossos que tu pareces desprezar.

MENIPO – Mesmo assim, mostra-me Helena, pois eu, só por mim, não seria capaz de a identificar.

HERMES – Esta caveira... é Helena.

MENIPO – Então foi por causa disto que foram equipados milhares de navios vindos de toda a Grécia e que morreram tantos Gregos e bárbaros e tantas cidades foram arrasadas?

HERMES – É que tu, Menipo, não viste a mulher quando ela era viva, pois então também tu dirias que não seria censurável «*por esta mulher afrontar padecimentos longamente*». É como as flores, as quais, quando as vemos murchas e com a cor perdida, nos parecem claramente feias, mas que, quando estão viçosas e mantêm a sua cor, são formosíssimas.

(LUCIANO, 2012, p. 249).

O estado já bastante deteriorado no qual se encontram os cadáveres das “beldades antigas” surge como resultado da segunda particularidade que aqui apontamos. Aquelas personagens lendárias são retiradas de suas distâncias épicas e inseridas no nível da atualidade. Desta forma, a decomposição dos corpos amplia-se na decomposição biográfica. A putrefação repercute em uma visão que desmascara o imaginário coletivo e provoca em Menipo questionamentos e considerações legitimadas pela situação fúnebre.

O fenômeno tem um terceiro impacto fundamental na obra luciânica: a isonomia entre as vozes que antes se relacionavam sempre através de hierarquias socialmente construídas. Tal particularidade mostra-se presente em todas as unidades do livro, uma vez que a liberdade

radical com a qual os mortos são agraciados manifesta-se em todas aquelas vozes. Para entendermos melhor a manutenção desse efeito, podemos analisar o episódio em que ocorre a discussão a respeito do que deve ou não atravessar o Estige:

FILÓSOFO — Então também tu, ó Menipo, larga essa tua liberdade, a tua franqueza no falar, o teu desprezo pela dor, a tua magnanimidade, e o teu riso... Sim, pois, entre nós todos, és o único que ris.

HERMES — De maneira nenhuma, mas conserva essas qualidades, pois elas são muito leves, fáceis de transportar e úteis à viagem... E tu aí, o orador, larga essa chorriho interminável de sentenças, as antíteses, os paralelismos, os períodos, os barbarismos e a restante bagagem dos teus discursos.

FILÓSOFO — Pronto, já larguei
(LUCIANO, 2012, p. 224).

Neste episódio, acompanhamos Hermes e Caronte retirando dos passantes toda bagagem que pese e seja de pouco valor para a viagem. São inúmeras e inusitadas as *tralhas* retiradas de seus detentores, dentre as quais estão objetos como diademas e troféus, mas também charlatanices como “conceitos retorcidos”, “palavras bicudas” e “questões insolúveis de filósofos tagarelas”. Sucede-se a isso que, por ver Menipo pondo-se a serviço de auxiliar os dois condutores da canoa, o Filósofo destaca as características que o cínico por iguais motivos devia abandonar antes de partirem: a liberdade, a franqueza, o desprezo pela dor, a magnanimidade e o riso. Hermes, então, refuta, pedindo que, pelo contrário, conserve tais características, pois são “muito leves, fáceis de transportar e úteis à viagem”.

Todos os aspectos mencionados se resumem a formas de romper com as regras que imperam no mundo terreno. Devido a isso, as características do cínico são muito bem acolhidas por Hermes. A valorização que se nota dessas competências justifica a variedade de vozes que habitam, em serena igualdade, no reino do Hades luciânico. A liberdade, elemento condutor dos outros citados, permite que mesmo o mais deplorável mendigo estabeleça uma conversa igualitária com pessoas ricas e que detinham certo poder em vida, pois já deixaram de se subordinar às leis humanas, conforme exemplo a seguir:

HÉRACLES — És muito atrevido e tagarela. Se não deixas de troçar de mim, não tarda que fiques a saber de que deus eu sou simulacro.

DIÓGENES — De facto, o arco está de fora e pronto a funcionar... Mas porque é que eu ainda havia de ter medo de ti, uma vez que estou morto?

(LUCIANO, 2012, p. 243-244).

Em suma, a catábase luciânica repete alguns traços da descida homérica anteriormente examinada, mas propõe uma reversibilidade na consolidação de uma nova mundividência. O olhar voltado para as coisas terrenas se mantém, mas a perspectiva subordina-se a uma ironia cínica e é modificada pela nova condição em que esses defuntos falastrões se encontram. Os

valores antes inquestionáveis, as verdades tão valorizadas e os princípios impostos são todos elementos que se submetem a uma completa e radical alteridade, que se desdobra no reconhecimento do eterno mistério do mundo, repleto de dúvidas e incertezas.

Deste modo definimos as descidas abissais enquanto formas de invocar localidades alheias para a manutenção de uma perspectiva que dê conta da realidade, presente nas catábases épicas, mas que alcançam com o diálogo dos mortos aquelas outras disposições. Ainda em acordo com o mapeamento de Eudoro de Sousa, observamos que o filósofo helenista recuperou a ideia de um conhecimento profético, propiciado pela catábase, para incluir *Os Lusíadas* em seu vasto mapeamento de viagens aos infernos. Alinhados a tais noções de catábase, damos salto em direção ao século XVI francês e espanhol, em que, na contramão do que se fez em Portugal com a publicação da epopeia moderna, temos a ascensão do romance com François Rabelais e Miguel de Cervantes. Assim, a transposição de elementos elaborados através do *horizonte liminar* para a arena literária, quando abandona o terreno da épica e ajusta-se à natureza do diálogo dos mortos, e posteriormente aos domínios do romance emergente do séc. XVI, dilata-se em processo mais amplo, a carnavalização.

O fenômeno, já evocado em outros instantes das páginas precedentes, deve agora se tornar nosso foco de estudo. Em acordo com Mikhail Bakhtin (2010), reiteramos que se trata de fator fortemente presente desde os gêneros literários sério-cômicos da Antiguidade e chega até a consolidação da prosa pluridiscursiva dos séculos XVI, XVII e XVIII. Seu aspecto mais relevante reside principalmente na absorção artística de elementos do imaginário popular. Ao acionar categorias como o grotesco, o cinismo, a dúvida, o riso, a representação da morte e mesmo a estilização dos vermes, a carnavalização nos oferece vasta pluralidade de ferramentas para entendermos a cultura popular nas várias épocas em que sua literatura contemporânea se propôs a discutir.

Logo, faremos a partir daqui uma exposição do fenômeno através de leitura do *Gargântua e Pantagruel*. Sem perder de vista os debates antecessores, nos concentramos na análise do romance priorizando as viagens realizadas por Pantagruel e seus companheiros em busca da Diva Botelha (*La diue Bouteille*) no decorrer dos dois últimos livros da obra, com foco no projeto artístico esboçado pelo romancista francês, embora não concluído por ele, que deixou o quinto livro incompleto. Para tratarmos da produção de François Rabelais, ainda imersos na análise histórica iniciada com as catábases épica e luciânica, somos forçados a frisar dois importantes fatores que situam e explicitam a nova etapa de nosso percurso. São eles: o contexto cultural seiscentista das obras sério-cômicas e a ascensão da prosa.

Na esteira do pensamento bakhtiniano, entendemos o Renascimento como período marcado por forte renovação cultural e artística no decorrer de no mínimo três séculos (XIV, XV e XVI). Diante de intempéries, como a peste bubônica e as guerras políticas ocorridas ao final da Idade Média, identificamos nessas transformações dois movimentos mútuos, uma valorização das culturas populares e certo rebaixamento dos discursos religiosos e oficiais, que alcançaram fortemente a França de François Rabelais. Desta forma, “a época estava à procura das condições e formas que tornariam possíveis e justificariam *uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra*” (BAKHTIN, 2010, p. 236, grifo do autor). Despontasse, com isso, maior abertura para a livre transmissão de aspectos da cultura popular que, mesmo quando tinham grande circulação em espaços como as praças públicas, eram censurados pela cultura oficial da Igreja e do Estado.

Notam-se repercussões dessas mudanças na esfera artístico-literária. Tendo como cenário a conjuntura sociocultural explicitada, observamos o reflorescimento das sátiras luciânicas e menipeias nas obras de autores como Giovanni Boccaccio, Erasmo de Roterdã e do próprio François Rabelais. No “Renascimento – época da carnavalização profunda e quase total de toda a literatura e da visão de mundo – a menipeia se introduz em todos os grandes gêneros da época” (BAKHTIN, 2018, p. 156). Essa literatura carnalizada assume, instigada pelo permanente *espírito da dúvida* que se apossou e interferiu nas relações humanas do século, a primordial missão de estilizar os dramas e fazer emergir as questões insolúveis postas em debate por aquela sociedade. Sobre este ponto, Jacob Burckhardt já determinara: “Essa investigação e essa arte [literária] se fizeram acompanhar por um espírito geral de dúvida e indagação” (BURCKHARDT, 1991, p. 336).

Como resposta a esse curso tomado pela civilização, pautado nas incertezas deixadas pelo degradante cenário de pestes, guerras e crises econômicas, essas literaturas carnalizadas passam a centrar sua atenção em ingredientes fundamentais da cultura popular, a exemplo do grotesco, do baixo material e corporal e de outros aspectos até então pouco propagados. A eficiência em se traçar uma “representação e apresentação mais do que franca de todos os lados da natureza humana, inclusive dos físicos – atitude que não teria sido possível tomar antes da Renascença” (CARPEAUX, 2012, p. 36) – aflora no predomínio da carnavalização. Na época, a realização desse processo estava intimamente imiscuída às facetas da sociedade que se formava e era diretamente influenciada por uma de suas crescentes festas populares, o carnaval, em que “os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 2018, p. 140).

Desta maneira, o livre contato estabelecido isenta seus participantes das demarcações sociais determinadas pelo mundo oficial e autoriza a isonomia, tão presente desde as sátiras menipeias de Luciano de Samósata. A respeito da manutenção desses gêneros, Paulo Bezerra faz reflexões que nos ajudam em aproximá-los com o fenômeno cultural:

Desaparece qualquer resquício de barreiras hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional, linguística, etc.; entre os participantes do diálogo não há nenhuma espécie de reverência, regra de decoro, etiqueta, medo, resultando daí uma completa liberdade de expressão sob a qual as coisas são ditas com naturalidade (BEZERRA, 2005, p. 110).

As estruturas até então regentes das relações humanas e sociais, pautadas nos aspectos indicados acima, são abaladas pelas práticas carnavalescas assimiladas à literatura. O rompimento com as convenções sociais, identificados pelo pesquisador desde as práticas cínico-filosóficas antigas até o surgimento das menipeias luciânicas, surge como artifício de transpor, via romance, o “caos potencial que ameaça incessantemente o mundo cortês e sua ordem” (WILLIAMS, 1996, p. 142) incorporado pelas obras.

Podemos dizer que, por essa capacidade de fugir da esfera das etiquetas tão presentes em literaturas sérias, a sátira menipeia faz ressurgir o “modelo cínico de um *eu naturalmente livre e autônomo*” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 29, destaque dos autores), moldado em arena alheia àquela dos preceitos sociais vigentes. Devido a isso, pautados no horizonte liminar identificado no poema homérico, concordamos com o teórico ao evidenciá-la como “o gênero *universal das últimas questões*” (BAKHTIN, 2018, p. 168, grifo do autor). Sua presença estende-se desde a Antiguidade clássica até seu completo ápice com o advento da Renascença, época em que escritores como Luciano de Samósata tiveram seus trabalhos retirados da penumbra. Se adentrarmos na arena romanesca, por exemplo, arte em exponencial crescimento nos séculos XVI e XVII, encontramos em François Rabelais e Miguel de Cervantes fecunda absorção das características listadas por Bezerra. O romance, contudo, ao adotar similares ferramentas de composição exploradas pelos escritores filiados à tradição menipeia, moldando-as ao seu formato ainda mais heterogêneo e irregular, destaca-se como nova forma de pensar e discorrer sobre aquele mundo e a movediça sociedade que sobre ele buscava se estabelecer: “a premissa da autêntica prosa romanesca é a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual que o povoa” (BAKHTIN, 2015, p. 32). Desta forma, destacamos sua natureza multiforme e variada com o intuito de localizá-lo na mencionada tradição luciânico-satírica para, então, entendermos sua hegemonia na época de Rabelais enquanto suporte artístico de fértil abordagem das discussões centrais daquele século.

Após o breve exame de sua natureza estrutural e antes de nos empreendermos nas análises da publicação rabelaisiana, há que se fazer sucinta exploração em busca de alguns embriões desse gênero na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Conforme já exploramos, a sátira menipeia surge enquanto arte de rica ressonância na história da prosa carnavalesca seiscentista. Seu nome deve-se ao filósofo grego Menipo de Gadara, estudado através de dados biográficos deixados por Diógenes Laércio e cujas obras teriam “aparentemente parodiado o tema homérico da descida aos infernos”, além de ter “desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitaria as tradições literárias vigentes na época” (SÁ REGO, 1989, p. 31), dois sintomas determinantemente encontrados no decorrer do trajeto histórico-literário que mapeamos. Dentre os desvios à tradição encontrados na menipeia, as fusões estruturais dessas disposições, executadas através da confluência de diferentes formatos textuais e mesmo da prosa com o verso, fazem dessa manifestação literária fecundo terreno para uma investigação da gênese do romance.

Das obras carnavalizadas escritas nos séculos decorridos desde as publicações dos *diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata, analisado em discussão pregressa, parte da literatura cristã também figurou entre os textos que anteciparam as realizações literárias do séc. XVI. Embora não compactue com a premissa bakhtiniana a respeito da origem do romance nos gêneros sério-cômicos da Antiguidade clássica, Erich Auerbach identifica nos sermões do fim da Idade Média as mesmas qualidades literárias da prosa de Rabelais, delegando a eles, portanto, a origem dessa manifestação estilística:

Esta espécie de mistura de estilos não foi inventada por Rabelais; contudo ele pôs a serviço do seu temperamento e dos seus fins, mas a sua origem, paradoxalmente, está nos sermões de fins da Idade média, nos quais a tradição cristã da mistura de estilos tinha se exacerbado até o extremo (AUERBACH, 2015, p. 236).

Através dos sermões, citados por Auerbach, e de outros gêneros a exemplo da hagiografia e dos evangelhos, inclusive os apócrifos, a literatura cristã medieval se insere na tradição menipeia e de igual forma, evidentemente, detém características posteriormente estilizadas no romance de Rabelais. Quando localizada no interior de uma mesma obra, a miscigenação de estilos direciona nossa atenção à livre interação entre os caracteres das narrativas carnavalizadas, pois autoriza certa equidade entre as vozes postas em confronto. Essa radical igualdade encontrada no gênero romanesco, firmada através da possibilidade de intercalação de gêneros, estilos e perspectivas garantida por sua estrutura plural, faz dele obra literária de instantânea propagação da carnavalização.

Por suas peculiaridades, selecionamos *Gargântua e Pantagruel* para restaurar as catábases antigas, os diálogos luciânicos e explorar o tema da morte no romance renascentista. Como já dissemos, a revolução provocada através da autônoma intercalação de gêneros potencializada por seu formato híbrido remonta à tradição menipéica e, por consequência, reverbera em terreno satisfatório para a efetivação da carnavalização. Os grandes temas do século XVI – a morte, as epidemias, as dúvidas insolúveis, o desmoronamento da ordenação social; tão presentes no século XXI – são fontes populares assimiladas pela arena literária e determinam a composição da forma e dos conteúdos em torno dos quais a produção era modelada. Importa que grifemos também a atualidade deste debate. Os referidos temas, propulsores da carnavalização pantagruélica, de certo modo conduzem nossas reflexões em torno das pandemias seiscentistas, dezenovista e contemporânea. Incitada pela ocorrência epidêmica e lúgubre na literatura rabelaisiana e em torno dos anos febris da década de 70 no Rio de Janeiro (CHALHOUB, 2017), abordados por Machado de Assis, essa discussão ganha força com a eclosão da pandemia em curso no biênio 2020-2021. Tempo de morte coletiva e de medo cósmico que atravessamos durante essa escrita dissertativa. Destacamos, assim, o entrelaçamento das literaturas aqui estudadas com o combate à pandemia da COVID-19 no Brasil e no mundo que amplia o espaço do assunto em nosso trabalho e atualiza o exercício da crítica polifônica de pensar as questões do seu tempo.

Podemos, então, nos pautar no literário para entender corretamente os diálogos indicados e seus efeitos poéticos. A obra de François Rabelais se organiza em cinco livros publicados entre os anos de 1532 e 1564. Levando em conta o ano da morte do autor, em 1553, fundamenta-se a hipótese de que o último livro não tenha sido escrito em sua totalidade pelo romancista, mas parcialmente. O projeto artístico localizado em seus manuscritos, contudo, teria guiado as escritas alheias que levaram a composição à sua resolução póstuma. Somos conduzidos pela indicação de que o quinto livro, embora não formulado inteiramente pelo autor, teria dado continuidade ao projeto estrutural da pentalogia e feito as amarrações finais do conjunto da obra.

A narrativa se inicia quando, após onze meses sendo carregado por sua mãe, Gargântua finalmente nasce. O parto, por resultar na morte da mãe do gigante, gera no pai a paradoxal sensação constitutiva da felicidade em ter um filho e da dor pela perda da esposa. "O pai, não sabendo se chorava pela morte da mulher, ou se ria pelo nascimento do filho, fazia as duas coisas ao mesmo tempo" (SILVA JUNIOR, 2012, p. 183). O traço ambivalente que marca seu nascimento atravessa toda a produção, desde os capítulos dedicados à infância e à adolescência

do gigante, até as inúmeras viagens empreendidas na fase adulta. Esses itinerários, em sua maioria marítimos, compõem grande parte das páginas dos livros e firmam um dialogismo sério-cômico com obras já referendadas por nós, a exemplo da *Odisseia* e da *Eneida*. Partimos de tais contatos para mergulhar na análise do romance seiscentista.

Uma vez que se trata de jornada com inúmeros episódios das visitas de Gargântua a ilhas e cidades em busca da divina garrafa, nossa análise priorizará alguns relatos que consideramos fundamentais para a compreensão da carnavalização já indicada por Mikhail Bakhtin e aqui examinada. Em decorrência disso, podemos iniciar as reflexões com passagem do trigésimo capítulo do segundo livro, em que Epistemon comenta sua descida e seu retorno do reino dos mortos. Ele revela uma extensa lista dos personagens que teria encontrado no submundo, relatando as novas circunstâncias em que os defuntos se encontravam. A seguir, um dos trechos:

– Ogier o dinamarquês é fabricante
de arreios,
O rei Tigrandes é telhador,
Galieno Restaurado caçador
De toupeiras,
Os quatro filhos de Aymon arrancadores
De dentes,
Dido vendedora de vinho,
Pentasiléia cultiva agriões,
Lucrecia é estalajadeira
(RABELAIS, 2003, p. 367).

Não evocamos toda a compilação de personagens citadas na lista, mas se trata de figuras que, mesmo reduzidas à condição defunta, permanecem naquele imaginário popular. Por se tornarem habitantes do mundo inferior, todos são submetidos à mesma lei liminar do “mundo às avessas” (BAKHTIN, 2010, p. 325), fortemente calcado na reversibilidade, conforme já expusemos em discussão anterior. No próprio romance, encontramos observação que legitima esse efeito mortuário: “os que foram grandes senhores neste mundo terão uma vida pobre e trabalhosa lá embaixo. Ao contrário os filósofos, e os que foram indigentes neste mundo, lá serão grandes senhores por sua vez” (RABELAIS, 2003, p. 367). O trespasse implicaria em mudança de terreno, de posições no mundo e, por conseguinte, de perspectivas sobre a vida material findada.

Já havíamos definido anteriormente que a completa alteridade das posições sociais decorrente do ambiente fúnebre ecoa também em Luciano de Samósata. Identificamos, contudo, tratamento peculiar dispensado pela prosa carnavalizada de Rabelais que em muitos aspectos extrapola o texto luciânico. A respeito disso, Silva Junior agrega em nosso raciocínio

ao acentuar “as diferenças entre Luciano e Rabelais considerando a descida do primeiro mais formal e menos festiva e concentrada no estilo socrático que se constrói para chegar a determinada conclusão” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 164). Partimos desta distinção fundamental para o estudo dos temas carnalizados no romance francês, composição que não se pretende conclusiva, mas que trata de suas pautas sempre de forma festiva e aberta.

As imagens da morte, do nascimento e mesmo dos infernos são dúbias, não se restringem ao efeito único de uma inversão das perspectivas, mas agregam em si dois lados extremos de um mesmo fenômeno, recaem em visões essencialmente ambíguas do mundo e de tudo que o compõe. Por este fator, “a morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem” (BAKHTIN, 2010, p. 359). Não poderíamos dialogar com citação mais adequada para grifar a repercussão desses temas na carnavalização de *Gargântua e Pantagruel*, pois define a abordagem de vários outros assuntos tratados pelo romance. A íntima correspondência entre elementos antagônicos identificados em um único e mesmo fenômeno repercute em todas as visões carnalizadas descritas por Rabelais.

No inusitado episódio, narrado de dentro da boca de Pantagruel, esbarramos com algumas manifestações centrais da dubiedade carnavalesca que almejamos elucidar. Após ser interrompido pelos porteiros de Aspharage e ouvir o relato sobre o número de mortes que foram causadas pela peste, Alcofribas deduz que a tragédia possa ter sido provocada em decorrência da quantidade de alho ingerida por Pantagruel. Desta forma, ruminar torna-se ato essencialmente ambivalente, porque dá a vida, mas também a retira, nutre e corrói os corpos simultaneamente. A degustação do alho, feita em grande quantidade pelo gigante, transforma-se em ato paradoxal e insolúvel, pois tem como metas nutrir o corpo, dando a vida, mas também repercute em epidemias fatais, que levam ao trespasse. Assim, morte e vida cooperam mutuamente, já que o nutriente ingerido reverbera *dos abismos* em pestes mortíferas. A epidemia proveniente do alimento, contudo, não encerra as vidas de uma vez por todas, pelo contrário, também herda a natureza ambivalente referida, já que surge da degustação feita por Pantagruel.

Notamos, portanto, ser a própria terra mais um exemplo de imagem literária ambivalente, pois quando identificada na enorme boca, recebe como metas indissociáveis o ruminar o alimento, pronto e acabado, para edificar o que está em progresso, o corpo. Por outro lado, podemos dizer que se trata de imagem absurda por se tratar de fértil solo, capaz de propiciar àqueles desprovidos de riquezas que *ganhem a vida*, como vimos no início da aventura

do narrador, quando igualmente se encarrega de proliferar a peste que aniquila o corpo. Com base na leitura das peripécias do narrador, observa-se que ela surge na qualidade de mediadora incansável na paradoxal relação entre estar morto e vivo, que se cooperam em completa reciprocidade. A terra que agracia o pobre comerciante itinerante, dando-lhe condições para viver, revela-se também como solo de propagação das epidemias advindas dos abismos.

A discussão em torno da peste, das epidemias e dos vermes merece nossa atenção, pois são recorrentes nessas obras renascentistas, ulteriores e ainda subordinadas aos efeitos da peste negra. O verme, personificação das epidemias, brota como tema indispensável no final da Idade Média. Encontramos, portanto, terreno de origem para o fenômeno que chamamos de poética vermicular, referente à literatura machadiana incumbida de roer e abalar estruturas monolíticas, carregadas de verdade e autoridade, por meio das categorias constituintes da carnavalização. Na prosa rabelaisiana, o fenômeno projeta-se prioritariamente por meio da carnavalização, que extrai os objetos de suas estadias usuais para configurá-los como algo novo, que paradoxalmente mantém o velho.

Contrapondo o distanciamento sério ocorrido a fim de se alcançar visão precisa e bem delimitada da realidade nas várias ambiências erguidas pela poesia épica, Rabelais prosifica e estiliza esses movimentos para instaurar a alegre relatividade do mundo no mundo – chamado romance.

Sobre Homero, por exemplo, Erich Auerbach já observava que há uma “necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (2015, p. 03). O teórico trata da analepse realizada quando a ama Euricléia, reconhecendo a cicatriz de Ulisses, seu antigo senhor, impulsiona uma interrupção no relato ao retomar o tempo em que o herói a teria adquirido. Auerbach comenta que o desvio na história se justifica pelo desejo de se escrever, em detalhes, situações ou materiais a pouco apresentados. Desta forma, a epopeia fecha todas as fendas de uma narrativa que não se quer inacabada, ao passo que o realismo de Rabelais, segundo o estudioso alemão: “Trata-se de um estilo de vida, tanto quando de um estilo literário; é, como em Sócrates (e também em Montaigne) a expressão do homem” (AUERBACH, 2015, p. 245).

Isso nos leva ao breve percurso tanatográfico que realizamos a partir do gênero épico rumo à ascensão romanesca seiscentista de François Rabelais. Desta forma, definimos os caminhos teóricos que estruturam os capítulos seguintes e a leitura de Machado de Assis.

Como decisivo exemplo disso, podemos indicar um trecho-chave das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Trazemos a travessia abissal, empreendida pelo *Delírio* do defunto

autor. No decorrer das ininterruptas sucessões de todos os séculos da humanidade, até o seu romance, o passado e o presente são “sintetizados” galhofeiramente:

Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, – o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, – menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (ASSIS, 2015, p. 609).

A transformação do excêntrico e inconcebível hipopótamo falante, que se revela subitamente no familiar gato Sultão, responsável por despertar Brás Cubas à lucidez, ilustra o caráter revelador que o fantástico pode assumir. No mesmo capítulo, intitulado *O delírio*, também temos como exemplo a figura de Pandora, que em “tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente” (ASSIS, 2015, p. 607).

Em completo alinhamento à definição de tanatografia, pela composição desfigurada, indefinível, e pela manutenção na ordem do absurdo, as figuras do animal e da mulher surgem como ponto crucial para a contravenção da personagem protagonista, responsável pela formulação do controverso defunto autor das *Memórias*.

Em *Memorial de Aires* encontramos exemplo paralelo no episódio em que o conselheiro comenta o onírico diálogo que manteve com a viúva Noronha. Nesta interação, para surpresa do leitor, Fidélia ratifica a suposição de que se casasse com o diplomata aposentado, ao que se sucede o despertar do velho:

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: "Vai... vassouras! vai espanadores!" (ASSIS, 2010, p. 1220).

Nesta passagem, encontramos reverberações do delírio de Brás Cubas. Do mesmo modo que o hipopótamo teria se transformado em gato, o rosto da bela e gentil senhora é *rasgado*, ou melhor, é desfigurado pelos olhos delirantes de Aires. O verbo do verme é sepulcral e divertido e o leitor é levado ao instante em que o conselheiro descobre ter em mãos, na verdade, o rosto de seu criado José. Aires é fiel a esse procedimento, nos capítulos da “Cabocla do Castelo” (ASSIS, 2015, p. 1050) passa da previsão oracular à moda de viola captando na palavra viva os rastros dos destinos de seus *aconselhados* diariamente.

Assim como a aventura extracorpórea mencionada no romance de 1881, o sonho descrito pelo diplomata, embora assuma semelhante natureza fantasiosa de outrora, surge como

uma das mais verdadeiramente reveladoras passagens do *Memorial*. Na denúncia de desejos recônditos de seu escritor, muitos destes são admitidos unilateralmente pelo defunto personagem – “alma mal nascida”.

Por sua vez, a catábase romanesca, em forma de memórias e diários, nos serviu de parâmetro para que recobrássemos as épicas antigas e nos permitiu avaliar os diálogos luciânicos como pilar dessa ambição carnalizada. Em sua manifestação romanesca, a assimilação das viagens infernais de outrora levou o texto prosaístico a uma frutífera interação com as grandes questões populares de seu tempo – epidemias, colapsos sociais, diminuição da influência da Igreja, viagens intercontinentais, etc.

Esperamos, com isso, ter preparado o leitor para as análises de nosso objeto ficcional central na prosa machadiana. Na condição de herdeiro irrevogável da sátira menipeia e da prosa romanesca, o escritor fluminense inaugura no Brasil, mais de dois séculos depois, uma nova poética vermicular intimamente ligada à essa tradição. Com isso, introduzimos nosso leitor à discussão evocada desde o título da dissertação: o verbo do verme em Machado Assis.

2. Do “primeiro verme” ao último: a tanatografia vermicular de Machado de Assis

Nossa entrada na prosa brasileira dos séculos XIX e XX movimenta-se em função da formulação de uma nova teoria da tanatografia em Machado de Assis fortemente enraizada nos processos dissecados anteriormente. O percurso teórico-criativo aqui proposto, embasado em postulados da crítica polifônica, articulam Mikhail Bakhtin (2018; 2019) e Walter Benjamin (1984; 1989; 2013; 2019); Maria R. D. de Oliveira (2008), Augusto Silva Junior (2008; 2013) e Ana Medeiros (2014; 2015), objetivando explicações gerais e estruturais em torno da ideia seminal que conduzirá nossa leitura do *Memorial de Aires*: a poética vermicular. O exame da morte nos gêneros literários referendados ilustra a plasticidade dos fenômenos, bem como a continuidade de suas principais *peculiaridades* nas produções analisadas. O percurso foi necessário para que pudéssemos sobrevoar algumas obras machadianas a fim de verificar o fenômeno corrosivo consolidado no Brasil do século XIX. Antes, contudo, traçamos algumas confluências entre a produção rabelaisiana e a prosa machadiana para melhor fundamentar a repercussão das viagens infernais e da carnavalização no “amadurecimento progressivo” (COUTINHO, 1992, p. 25-29) do autor brasileiro.

Mesmo que Mikhail Bakhtin tenha estudado a escrita carnavalizada de François Rabelais “dentro de um sistema de relações bem firmes entre texto e contexto” (BOSI, 1992, p. 109), somos capazes de encontrar na sobrevivência do gênero romanescos condições para projetar elementos extraídos dessa escrita em obras posteriores. Grifamos, entretanto, que o esforço adiante efetuado, através do dialogismo (BAKHTIN, 2018), pretende buscar na carnavalização o berço de alguns dos componentes fulcrais para a consolidação da poética vermicular de Machado de Assis. Guiados por esta finalidade, preocupamo-nos em apontar traços da poética sério-cômica do autor francês que ecoaram na escrita do brasileiro, revelando, assim, a continuidade de certas categorias carnavalizadas na literatura machadiana.

Conforme vimos, o conceito de carnavalização conduz a leitura bakhtiniana de *Gargântua e Pantagrue*, pois se constitui de processo engendrado por extensa variedade de ferramentas que assimilam elementos da cultura popular da época. Para entendermos esses vários mecanismos de assimilação efetivados pelo prosador seiscentista, faremos agora considerações a respeito de apenas três categorias que teriam perdurado desde as literaturas carnavalizadas até a publicação dos manuscritos do falecido conselheiro Aires. São elas: o grotesco, o cinismo e a ironia. Tratam-se de aspectos que não comportam a poética sério-cômica

de Rabelais, ou mesmo a carnavalização, em sua integralidade, mas contribuem para uma correta exposição de sua parcial continuação até a prosa do autor carioca.

Com a seleção da tríade, também buscamos antecipar o efeito corrosivo provocado pela estilização do “longo verme gordo” (ASSIS, 2015, p. 923), à frente estudado. Isso porque, como veremos, as categorias apontadas aliam-se às mesmas práticas: elas deformam, deterioram e ressignificam discursos monológicos, convenções socialmente impostas e autoritarismos de quaisquer ordens. Configuram-se, dessa maneira, como modos responsivos de o literário assimilar elementos do cenário degradante de que se origina.

Observamos na análise efetuada a respeito do *Gargântua e Pantagruel* alguns exemplos do modo com que a literatura se apropria de seus quadros históricos contemporâneos para, assim, fundar nova linguagem capaz de instaurar perspectivas próprias sobre aquelas experiências. No romance, casos como a hostil descida aos infernos empreendida por Epistemon, a cômica viagem de Alcofribas Nasier dentro da boca de Pantagruel e a visita à Ilha dos Desnarigados nos levam estrategicamente a circunstâncias liminares que submetem perspectivas previamente consolidadas a críticas depreciativas, edificando em seu lugar óticas inéditas e satíricas sobre aquelas conjunturas.

Bakhtin analisa toda a extensão da obra de Rabelais tendo em vista o contexto da Idade Média e do Renascimento em decorrência do imaginário bélico e pestilento daquele tempo. Sua investigação nos mostrou como a literatura carnalizada apropriou-se de manifestações culturais populares da época por meio da transposição de elementos tanatográficos para a arena artística. Voltando o olhar à ficção machadiana, em paralelo aos contributos acima indicados, podemos dizer que a prosa vermicular executa esforços aproximados, pois absorve aspectos decisivos do degradante período político, social e econômico do país, no século XIX. As bases dessa atitude situam-se nos mecanismos já indicados – o tropo irônico, a filosofia antiga do cinismo e o estilo grotesco.

Para um melhor andamento da questão, antes de prosseguirmos às ponderações sobre as ferramentas estilísticas utilizados pelo autor das *Memórias Póstumas*, podemos dialogar com produção medieval que, assim como o *Gargântua e Pantagruel*, alinhou-se às tradições populares sério-cômicas e se projetou enquanto fonte para pensar as significações impingidas pela presença parasitária, o *Decamerão* (1350) de Boccaccio.

A obra, escrita em meados do século XIV, ajuda-nos a explorar a personagem ordinária e suas repercussões no imaginário cultural e literário, por isso impõe-se em nosso trabalho a fim de um preciso embasamento da poética vermicular consolidada pelo romancista brasileiro.

Seu alinhamento às composições carnavalizadas, estudadas anteriormente, dão à presença epidêmica do verme o mesmo caráter ambivalente examinado em tópico predecessor. Fiquemos, portanto, com um importante trecho da narrativa humanista:

Outras pessoas (...) declaravam que, para tão imenso mal [a peste negra], eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade, o ir cantando de uma parte a outra, o divertir-se de todas as maneiras, o satisfazer o apetite fosse de que coisa fosse, e o rir e troçar do que acontecesse, ou pudesse suceder (BOCCACCIO, 2003, p. 11).

O novelista surge como representante do imaginário acima decifrado. Com isso, evocamos o trecho de sua obra como apoio às reflexões que se firmam em torno da criatura roaz, pois se destaca enquanto material ficcional de rica assimilação do imaginário calamitoso. Atentamo-nos a essa transposição para compreendermos o efeito ambivalente, porque carnavalizado, através do qual este cenário manifesta-se nessas literaturas. Assim, os vermes, propagados pela peste bubônica, a que a passagem acima se refere, traziam morte e tragédia, mas, em sua ambiguidade, levavam o indivíduo à completa diversão cômica, distanciando-se da seriedade vigente no mundo de outrora.

Boccaccio nos mostra que, como consequência excepcional desse “riso que venceu o medo e toda seriedade malsã” (BAKHTIN, 2010, p. 330) o ato de roer praticado voluntariamente pelo minúsculo personagem incide na corrosão das próprias relações humanas na ordem do social, como vemos no escritor:

Entre tanta aflição e tanta miséria de nossa cidade, a reverenda autoridade das leis, quer divinas, quer humanas, desmoronara-se e dissolvera-se. Ministros e executores das leis, tanto quanto os outros homens, todos estavam mortos, ou doentes, ou haviam perdido os seus familiares, e assim não podiam exercer nenhuma função. Em consequência de tal situação, permitia-se a todos fazer aquilo que melhor lhes aprouvesse (BOCCACCIO, 2003, p. 11).

Na literatura carnavalizada, então, os vermes, roedores de toda a gente, personificam-se em agentes do destronamento, levam-nas ao fim, mas também as agraciam com novos começos, pois ao desmoronar estruturas já firmadas permitem que outras novas possam surgir. Da mesma forma, para recuperarmos outro episódio pantagruélico – na viagem em torno da boca do gigante descrita no segundo livro do romance de Rabelais, ao corroer os corpos dos homens, definhando-os até a morte, o verme propiciava também solos ricos e férteis necessários para a continuação daquelas vidas. Esse movimento de renascimento incessante, não por acaso, delimita grande parte dos debates retirados desse período. Essas leituras nos levam a deduzir que, assim como a terra, já desmembrada enquanto elemento potencialmente ambivalente, os

parasitas que disseminam as epidemias também se tornam personagens intimamente dúbios, pois promovem a corrosão do antigo para dar abertura ao surgimento do novo.

Com base nas análises literárias até aqui feitas, observamos que o horizonte da morte na literatura pode ser abordado através de múltiplas visões, pois são capazes de acionar campos diversos do conhecimento. Em exercício de crítica polifônica, intuímos aqui retirar da manifestação originária e material do verme aspectos que posteriormente induzem a estilização do corroído. Podemos recuperar, com esse objetivo, importante referência citada no capítulo anterior. Falamos de Edgar Morin e seus estudos sobre a relação irrevogável do homem com a morte, desinente de sua paradoxal organização corporal físico-química. Embora tratemos, mais uma vez, de transposições interdisciplinares rumo a arena da arte, há de se reiterar também nosso cuidado em não efetuar leituras anacrônicas dos romances do século XVI e XIX pautadas nas premissas biológicas defendidas apenas em 1951 pelo antropólogo francês. Buscamos, na verdade, usá-lo para melhor explicitar o fenômeno da ambivalência quando discorreremos sobre o corpo humano e sua dúbia ação de destruir-se e regenerar-se simultaneamente para, ulteriormente, apontarmos de que modo esses movimentos foram assimilados pelas prosas vermiculares. Importa lermos reflexões do pesquisador a esse respeito:

partiria não do carácter surpreendente, paradoxal e escandaloso da morte em relação à ordem viva, mas do carácter surpreendente, paradoxal e escandaloso da vida em relação à ordem física. O problema fundamental é o seguinte: dado que a organização físico-química se encontra sujeita a um princípio de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável, como explicar que haja vida, que haja essa espécie de curso inverso da entropia crescente, que no entanto obedece ao princípio de degradação, já que todos os seres vivos são mortais. O estado “natural”, para bilhões de moléculas em que se combinam carbono, oxigênio, hidrogênio e azoto, situa-se na dispersão que sobrevém após a morte do animal, e não na sua organização associativa durante a vida (MORIN, 1997, p. 09).

As atitudes paradoxais, inerentes a todo corpo vivo, “de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável” são características do problema formulado por Morin. Embora no campo semântico esses léxicos evoquem certo valor negativo, porque implicam um aniquilamento corporal, para o estudioso isso é reavaliado, pois constituem o “estado ‘natural’” do corpo, uma vez que determinam a dinâmica de nossa estrutura física não apenas depois que morremos, mas durante toda nossa vida. A desintegração, portanto, bem como os outros princípios mencionados, repercute como ato positivo, já que marca o funcionamento biológico de todos os seres vivos.

Antes de concluirmos as postulações em torno da presença do verme e suas reverberações nos corpos vivos, não poderíamos deixar de grifar as fortes semelhanças entre a

argumentação de Morin, construída do ponto de vista estritamente molecular, e a leitura que efetuamos, por meio de uma ótica bakhtiniana, do romance pantagruélico. Através dessa aproximação, defendemos que o sevandija, lembrado prioritariamente por seu ofício de roer outros organismos, surge como figura de forte natureza ambivalente, desde sua ocorrência como operador de epidemias medievais até suas personificações no universo machadiano. Em ambos os casos, a instigante presença dessa figura justifica-se quando consideramos sua contraditória função de roer os corpos jovens desde a gestação, sendo capaz de manter-lhes vivos até os últimos estágios da vida material.

Em resposta às reflexões feitas em torno da presença física do parasita, adentramos nas considerações a respeito da trinca carnavalizada, acima definida, presente na produção de Machado. Se pensarmos na criatura roedora como uma motivação literária para uma escrita crítica e inacabada, sua projeção estilizadora está presente nos últimos romances do autor brasileiro: em *Memórias póstumas*, com o defunto autor; em *Quincas Borba*, com o defunto filósofo; em *Dom Casmurro* com a defunta oblíqua e dissimulada; em *Esau e Jacó* com a indecível defunta Flora e no *Memorial* com o próprio conselheiro defunto Aires.

A ideia primeva da expressão *grotesco* pode ser um reforço para essa compreensão. O termo referia-se a um tipo específico de pinturas encontradas em escavações feitas em Roma, mas também em outras localidades da Itália, durante o século XV (BAKHTIN, 2010, p. 28; BENJAMIN, 1984, p. 193; KAYSER, 2013, p. 17). Sua repercussão, contudo, extrapolou o conceito original, ganhando novas formulações ao ser inserido no debate artístico: oculto, estranho e subterrâneo (lembrando que grotesco liga-se ao étimo *grotta*, referente a gruta) foram alguns dos novos sentidos extraídos da palavra. Tendo em vista a vasta assimilação da definição, somos capazes de, mais uma vez, acionar o pensamento bakhtiniano a fim de explorar a ideia e suas manifestações literárias:

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, 2010, p. 325).

Com as ponderações de Bakhtin, migramos do domínio renascentista em direção a literaturas ulteriores. Embora não se limite à caracterização sugerida pelo étimo indicado por nós, observamos com as reflexões acima que o grotesco manteve sua intrínseca relação com a condição subterrânea, já explorada em nossa unidade anterior. Dessa forma, encontramos no realismo grotesco reverberações dessa raiz, pois, em concordância com o que afirmou o teórico

russo, também diz respeito ao estranho e ao desfigurado, na medida em que, revelando personagens e verdades subterrâneas, promove a mistura do alto com o baixo, do oculto com o explícito. Os elementos retirados do *baixo material*, desta forma, dão novas condições para que possamos vislumbrar a vida, que passa a ser compreendida a partir de novos parâmetros. Ajustam-se a esse estilo obras em que “o noturno, o inferno e o abismal (...) irrompe[m] em nosso mundo familiar e o põe[m] fora dos eixos” (KAYSER, 2013, p. 36).

O empreendimento é necessário para que se repita a prática paródico-carnavalizada, em que “a consciência linguística colocava-se *fora* desse discurso direto [além do estilo direto] e de todos os seus recursos de expressão e representação” (BAKHTIN, 2019, p. 35). Trata-se de um afastamento que de forma alguma pode ser confundido com o distanciamento épico, pois incorre a um estranhamento, diante da novidade do novo mundo a que se observa, e não a uma melhor e completa apreciação.

Em diálogo com as leituras da prosa rabelaisiana e com reflexões encontradas n’*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 2010), evocamos outro elemento de grande relevância para o estilo grotesco: o hermetismo. Observamos que essa filosofia oculta ecoa com bastante influência nas construções filosóficas extraídas do estilo literário aqui estudado. Dentre os princípios basilares da filosofia de Hermes Trismegisto que mais repercutiram nestas poéticas, grifamos a lei da correspondência como o mais decisivo para a relação que nós intuímos, pois determina que “o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima” (TRÊS INICIADOS, 2011, p. 78). Isso direciona o estilo grotesco, regado aos preceitos filosóficos da “*descentralização do universo*” (BAKHTIN, 2010, p. 324, destaque do autor), ao melindroso jogo de rebaixar o que se encontrava elevado e, em contrapelo, elevar o que antes se encontrava rebaixado, instigando naquilo que é familiar um inesperado estranhamento. Instala-se uma radical reversibilidade característica dessas prosas menipeias.

A aparência desfigurada com que se apresentam alguns elementos dessas produções deve-se às mesmas misturas, do alto com o baixo, do distante com o próximo. Há de se lembrar que, conforme vimos acima, tal fenômeno torna-se bastante característico de certas representações literárias do trespasse. Em decorrência dessa conjuntura, ocorre que “no sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor. É preciso notar que no grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 179). Por meio da concepção carnavalizada, perde-se o medo promovido pelo discurso religioso em torno do

passamento. As sequelas disso são uma livre e paradoxal responsividade que, de certo modo, embasa o caráter subversivo do grotesco. Auerbach mais uma vez contribui ao tratar do tema em perspectiva comparativa a Dante Alighieri:

Se se chegar a comparar o grotesco mundo subterrâneo que ele [Rabelais] apresenta no Cap. 30 do livro II (no qual a situação e os papéis terrenos das personagens são postos de ponta-cabeça) com o além de Dante, verificar-se-á quão sumariamente Rabelais procede com a individualidade humana; diverte-se em emborcá-la (AUERBACH, 2015, p. 242).

O importante efeito alçado através do “grotesco mundo subterrâneo” não é o de simplesmente promover retornos que permitam críticas às vidas convencionais, mas que promova completas metamorfoses, *emborcando* os indivíduos, mostrando-lhes seus avessos, seus polos antagônicos, seus aspectos absconsos. Deste modo, o estilo carnavalesco efetiva-se quando elementos até então familiares são submetidos a uma radical inversão, revelando-se alheios: “O estranhamento de formas familiares [...] produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco” (KAYSER, 2013, p. 107).

Essa relação entre o real e o inverossímil nos fornece material para nos direcionarmos a obras dos séculos XIX e XX que “penetram bem no real justamente por não terem compromisso documentário, mas obedecerem sobretudo à fantasia –, paradoxo inerente à literatura” (CANDIDO, 1993, p. 11). Com este propósito, o grotesco surge de modo reiterativo em tais criações. Em filiação ao que disse Antonio Candido, o grotesco alia-se ao fantástico a fim de melhor assimilar o real por meio de metáforas e alegorias. Resulta desse paradoxal embate o *fantástico experimental*, nas palavras de Paulo Bezerra, categoria “a partir da qual o protagonista se coloca numa posição privilegiada e dela observa o que acontece ao redor” (BEZERRA, 2005). Somos capazes de visualizar o fenômeno com clareza na arena da morte orquestrada por Brás Cubas. No caso de Aires, o insulamento diário o permite confessar devaneios e desejos recônditos, agraciando-o com similar “posição privilegiada” do defunto autor da década de 80, embora com algumas divergências decisivas entre ambos, mais à frente desmembradas.

Em termos mais sucintos, podemos retomar o que se explanou até este ponto grifando a função de esclarecimento que o grotesco assume na prosaística machadiana. Com isso, lança-se mão desse estilo a fim de extrair verdades que, seguindo caminhos convencionais, não poderiam jamais ser descobertas. Deste modo, os indivíduos, as narrativas e os fatos que as constituem são todos *emborcados*, a fim de que se revelem componentes ocultos que os

caracterizam. Neste sentido, e aqui ainda nos detemos a examinar considerações levantadas por Auerbach, Sócrates surge como modelo ideal para essas literaturas menipeicas, pois se trata de filósofo que se constituía de “uma figura grotesca e um mero bufão popular”, sendo que em “seu interior encontravam-se maravilhosos tesouros” (AUERBACH, 2015, p. 244). Lembramos que, não por mero acaso, trata-se do mestre de Antístenes, fundador da filosofia cínica antiga. A comparação ganha alento quando introduzimos a segunda categoria através da qual se efetuou a carnavalização vermicular de Machado de Assis. Vejamos o porquê.

Em diálogo com o fenômeno anterior, identificamos a presença do cinismo nas leituras efetivadas. Trata-se de filosofia fundada na Antiguidade Clássica por Antístenes, discípulo de Sócrates, pela qual se originou posteriormente a tradição literária da sátira menipeia, já discutida em páginas precedentes. A respeito de sua presença no romance seiscentista, temos que “o cinismo de Rabelais é na realidade um sistema de rebaixamentos grotescos, análogos à projeção de excrementos e à rega com urina. São alegres funerais” (BAKHTIN, 2010, p. 131). A partir de um pretexto bastante similar ao previsto pela perspectiva grotesca, a filosofia cínica também repercute na obra literária em movimento de profundo desvio dos costumes cerimoniais.

Seu caráter transgressor é indicado desde a origem do termo. Cinismo vem do termo grego *Kynismós*, significando “literalmente, “à maneira de um cão” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 14). Muito já se atestou quanto à vida selvagem, próxima à de um cão, levada por filósofos cínicos como Menipo de Gadara ou mesmo Diógenes de Sinope. Deste modo, os postulados caninos privilegiavam tópicos como a liberdade, a franqueza e o despudor para discorrer filosoficamente sobre o mundo. Com isso, embora se destaque enquanto “negação pura e simples” (BAKHTIN, 2010, p. 25), identificamos em sua manifestação no mínimo duas variantes, radicalmente opostas, uma negativa e outra positiva, pois mesmo que seu efeito imediato seja o de refutar tudo e todos, ela deixa aberta a possibilidade de um novo mundo a ser instaurado. Ela destrói e define, mas dá abertura ao novo.

Em texto intitulado “Herdeiros do Cão. Identidade cínica na cultura medieval e renascentista”, Daniel Kinney contribui para nossas reflexões com comentário esclarecedor: “O objetivo da prática em questão de fato é chocar, testar o decoro atual no processo. Foi assim que os Cínicos (em grande medida por meio dos escritos de Luciano) ajudaram a moldar a agenda reformista e crítica de uma ampla variedade de humanistas renascentistas” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 324). Vislumbramos esse efeito de confronto com o decoro em

todas as análises empreendidas, pois se tratam de realizações de universos alheios e contrários àquele conhecido pelos viajantes.

A privilegiada circunstância ilustrada pela figura do cão, responsável por nos remeter a uma vida predominantemente natural e alheia às convenções sociais, como defendiam aqueles filósofos da Antiguidade, encontra representação literário-filosófica no *Humanitismo*, anunciado e teorizado nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) e condutor dos dramas encenados no *Quincas Borba* (1886-1891). Assim como o filosofema clássico de Antístenes e Menipo de Gadara, a teoria de Quincas Borba orienta-se em torno da figura canina para estampar seu entendimento da vida humana. Em diálogo-chave com Brás Cubas, ao se deparar com dois cães brigando por um osso seco, o filósofo aprecia o “espetáculo” e empreende a seguinte reflexão:

Fez-me observar a beleza do espetáculo, lembrou o objeto da luta, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos etc. (ASSIS, 2015, p. 721).

O exemplo acima surge como apenas um dos indicativos da forte repercussão cínico-tanatográfica que a imagem do cão assume no construto de Quincas Borba, mas também ilustra a raiz cínica da doutrina. Ademais, trata-se de autor que nos indica plena consciência das escolhas onomáticas espraiadas em sua obra. A maioria, podemos constatar, resultado de ácidas ironias, como o caso pioneiro de Félix, em *Ressurreição* (1872), personagem que na contramão do sugestivo nome era “essencialmente infeliz” (ASSIS, 2015, p. 307). Em decorrência disso, não achamos ser por acaso o fato de que “as palavras Quincas e Cínico possuem disposição fonética semelhantes” (MARTINS, 2018, p. 273). Pelo contrário, lançamos mão de tal coincidência fonética para reforçar a aproximação entre ambas as filosofias – a de origem ficcional, elaborada pelo mais socrático dos personagens machadianos, Quincas Borba, e aquela oriunda da Antiguidade Clássica com Antístenes e outros notórios praticantes.

Ao reduzir, em irônico e comparativo pressuposto, toda a espécie humana e sua história ao belicoso ato canino testemunhado por Brás Cubas e Borba, a teoria cínica submete todas as práticas concorrenciais do homem a uma crítica voraz. Mesmo o defunto autor, aprendiz do filosofema de mendigo, lança mão do pensamento “borbista” a fim de depreciar seu “eu” de carne e osso, o rico aristocrata falecido em agosto de 1869, por meio de críticas corrosivas. Desta forma, “o vivo é dissecado pela análise fria, cuja arma afiada de corte e penetração é o

humor, ao passo que o cinismo o converte em verme que principia corroendo a si mesmo” (CASTELLO, 2008, p. 125). O ato de corroer a si mesmo, condutor de toda a “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008) localizada nas *Memórias Póstumas*, é propiciado pela narrativa fúnebre através do desdobramento do homem vivo em sua versão defunta. Com essa conversão abissal, desde a dedicatória aos vermes o morto protagoniza um duplo movimento: é roído pelos vermes, mas também se torna agente vermicular da narrativa, responsável por roer a si mesmo, quando vivo, e aos outros. Trata-se, assim como os exemplos acima analisados, de projeções do efeito do cinismo na escrita machadiana. Em decorrência disso,

O que precisa ser ressaltado aqui é o efeito solvente e volatizante da atuação canina autoconsciente dos próprios Cínicos, não só no sentido de que homens agindo como cães confundem as categorias culturais, mas, muito mais importante, no sentido de que homens agindo como cães, fazendo da natureza marginal dos cães um centro de interesse cultural, deixam tanto explícito como patente o fraco domínio da cultura e das diretivas da cultura mesmo sobre a natureza dos cães, ou seja, sobre uma natureza não-humana e não-verbal em seu estado mais receptivo (KINNEY, 2007, p. 322-323).

Com as considerações acima, entendemos a filosofia do Humanitismo e sua influência nos volteios reflexivos do defunto autor como tópicos de grande relevância para que se possa compreender o impacto da “atuação canina autoconsciente dos próprios Cínicos” presente na narrativa mortuária. A deterioração de todas as bases do mundo social, das regras de etiqueta e das convenções de decoro, difundida pela aproximação defendida por Quincas Borba entre a condição humana e o instinto dos cães, que se dilaceravam pelo pedaço de osso. Retira-se daí uma ácida crítica à natureza humana ensaiada pelo mundo civilizado, com reverberações na ordem estilística e semântica da obra.

Os casos estudados até aqui são formas de edificar o efeito degradante outrora almejado pelos seguidores de Antístenes. Essas situações não se limitam ao livro de 1881. O cinismo localizado no romance do defunto autor também deixa ecoar seus efeitos até os cadernos de manuscritos do conselheiro Aires, publicados de modo fragmentário entre o livro de 1904 e o de 1908. Conforme exporem nas análises do *Memorial de Aires*, o diplomata se constitui de indivíduo familiar ao convívio com as classes abastadas daquela sociedade. Embora isso nos faça pressupor que se trata de personagem contrária aos posicionamentos de figuras cínico-carnavalizadas como o mendigo filósofo e o defunto autor, podemos adotar diferente perspectiva. Em certa altura da narrativa, uma autoconfissão do aposentado, revela que ele teria “engolido um cão filósofo” (ASSIS, 2015, p. 1249). Com esta indicação, que nos remonta diretamente ao outro Quincas Borba – o cão do filósofo –, somos convidados a investigar as reverberações cínicas ainda vigentes na prosaística diária de 1908.

Há uma tradição crítica que indica não ser possível pensar em Aires em posição cínica muito diversa da posição social de Cubas e o criador do Humanitismo, pois os três frequentavam o circuito elitizado da capital fluminense. Aliás, como praticamente todos os protagonistas dos romances machadianos. Como explicaremos adiante, Aires também pode ser esse pensador numa posição adversa visto que o Brás da elite surge devorado pelos vermes e o Quincas como mendigo. Se Aires enquanto escreve é apenas o Conselheiro vivo, ao ser publicado ele também entra no rol dos defuntos que voltam para contar. Para que se rompa com os comedimentos determinados pelas relações sociais, pautadas em máscaras e hipocrisias e refutadas pelos narradores supracitados, outra ferramenta deve ser acionada. Como desfecho da tríade acordada, apontamos a ironia na função de mecanismo imanente da filosofia cínica e de alcance histórico significativo através das literaturas carnavalizadas e sério-cômicas. Em estudo intitulado de *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard estipula a continuidade *histórico-universal* do tropo e comenta sobre o sujeito irônico e a forma com que ele assimila e nega a realidade:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda a parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja (KIERKGAARD, 2013, p. 261).

O julgamento que a ironia dedica ao mundo, negando-o a fim de se aguardar “algo que está em vias de chegar”, surge como terceiro dispositivo para a inteira manifestação literária vermicular. Da mesma forma que a visão grotesca, a ironia possui um caráter profético desinente de sua completa negação à realidade presente, distinguindo-se apenas por não prever exatamente o que se está por chegar. Esse fato contribui para a seguinte constatação: “temos então a ironia como a *negatividade infinita absoluta*. Ela é *negatividade*, pois apenas nega; ela é *infinita*, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é *absoluta*, pois aquilo, por força de que ela nega, é mais alto, que contudo não é” (KIERKGAARD, 2013, p. 162, destaque do autor). Nesse sentido, a extinção do que está velho e acabado conduz o sujeito irônico, que, embora não vise revelar aquilo que está por vir, alinha-se ao grotesco e ao cinismo por permitir que novas perspectivas emergjam, libertando o homem de precauções sociais que fuzilam a trinca dialógica e sério-cômica de que tratamos.

A fim de que possamos lançar mão do conceito de ironia em tais literaturas, há de se ter conhecimento da seguinte questão: “tropo vital, e não retórico, a ironia constitui a única forma de dizer que o homem é uma contradição consentida pela interação dialética do bem e do mal,

do ser e do nada, da vida e da morte etc. A própria vida é uma ironia suprema, simplesmente porque morre” (SOUZA, 2006, p. 49). A vitalidade do fenômeno, portanto, deve-se ao fato de que a ironia sobrecarrega e deteriora todo o processo que chamamos de real. Se remontarmos o estudo de Kierkegaard, esse raciocínio justifica a preocupação do filósofo em extrair de análises biográficas de episódios fulcrais da trajetória de Sócrates modos de conceber o significado de ironia. A vida, naqueles casos, vista sob uma perspectiva dos contrários e do oculto, instiga a formulação correta do termo, que extrapola a arena da retórica, pois diz respeito ao mundo, às pessoas e a suas vidas.

Os exemplos literários de que lançamos mão para ilustrar o fenômeno serão expostos juntamente com as análises da teoria do literário a seguir apresentada. De todo modo, fica definido que entendemos a ironia na prosaística machadiana como “tropo vital, e não retórico”, pois constitui-se de natureza constitutiva de todas aquelas vidas ficcionais – os relatos do defunto autor, a derrocada do *herdeiro universal* do filósofo mendigo, os volteios elucubrados de Bentinho e a trama das dúvidas protagonizada por Flora são exemplos disso. Esses casos de vida descritos nos romances instigam a estilização irônica, como chamamos, que se delinea ao longo de toda a escrita de Machado de Assis.

Aportados em nossas análises, podemos dizer que as três categorias acima discutidas se configuram como ferramentas recorrentes para a efetuação da poética vermicular. Tratam-se de mecanismos que, durante o contexto da cultura popular analisada por Bakhtin (2010), se puseram a serviço de uma estilização da atmosfera sepulcral que assolava crenças religiosas e convicções políticas nos anos derradeiros da Idade Média e do Renascimento. Dentre os fatores históricos que figuraram como estímulos da poética carnalizada, podemos reiterar as epidemias do final da Idade Média: “a realidade da peste patrocinou uma mudança de comportamento levada por uma ‘cultura de morte’ que pode ser percebida no sentimento de igualdade de todos diante da morte” (KARINE, 2007, p. 33). A igualdade, então, assenta-se em narrativas subterrâneas e contribuem para a deterioração das hierarquias criadas e defendidas social e politicamente. Guiado pelas mesmas preocupações que Simoni Karine, Otto Gerhard Oexle comenta sobre as conjunturas epidêmicas que assolaram a Idade Média: “As grandes crises de mortandade da Baixa Idade Média, sobretudo as epidemias de peste no século XIV, modificaram profundamente o modo de pensar sobre a morte e o morto” (OEXLE, 1996, p. 67).

Como pontuamos, as categorias sério-cômicas são instigadas pelos contextos degradantes de que são compostas, daí nossa atenção à repercussão das pestes, amiúde representadas como imaginário motivacional de transformações nos vários campos da

sociedade. A preocupação que tivemos em dialogar com literaturas do final da Idade Média e do início do Renascimento deve-se a essa responsabilidade da arena artística com o cenário em que é veiculada. As breves exposições que fizemos do grotesco, do cinismo filosófico e da ironia servem de pilar tríptico da teoria que surge com a obra de Machado de Assis, o verbo do verme.

Neste propósito, relembramos as práticas pelas quais as três categorias analisadas se aliam: deformar, deteriorar e ressignificar. São ações que definem a poética vermicular nos vários âmbitos do conhecimento com que eventualmente irá dialogar. Dentre tais campos do saber, dois devem se alinhar à discussão aqui proposta: 1) o debate extraído do domínio das ciências biológicas, tendo como guia as considerações de Edgar Morin referentes às leis da dispersão que regem organismos vivos, já citadas e discutidas anteriormente, e o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser, por ter apontado para “uma confusão que reina no submundo dos átomos” responsável por nos fazer entender que “a desordem é própria da vida” (FLUSSER, 2008, p. 41). Seguindo os mesmos caminhos percorridos por Flusser em sua obra *A história do Diabo* (2008), somos direcionados a algumas reflexões teóricas em torno da abordagem histórica e seus ecos no díptico formado pelos dois romances-memoriais de Aires.

Nesse ponto também nos filiamos aos pensamentos de Walter Benjamin, filósofo que lança mão da imagem alegórica de “catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas” (BENJAMIN, 2013, p. 14) para discorrer sobre as leis da “atualização” (BENJAMIN, 2019, p. 764) que regem o percurso degradante e dissolvente do fenômeno que chamamos história. Observamos em ambas as discussões princípios que, quando estilizados (BAKHTIN, 2014) em uma linguagem corroída e inacabada, encontram na figura do verme seu representante certo e irrevogável, pois estão vinculadas às práticas involuntárias do parasita de roer e destruir tudo e todos.

Em resposta a tais encontros interdisciplinares, que nos ofertam esclarecimentos em torno dos mecanismos literários das tanatografias vermiculares de Machado de Assis, elaboramos a ideia já mencionada no título de nossa dissertação, o verbo do verme. O invento da expressão ampara-se em dois incentivos iniciais: em decorrência da decisiva manutenção que o *Verbo*, palavra *originante* e *genesíaca*, possui na mitologia cristã e da constante presença do verme na produção machadiana, alegoria tão cara ao inventor da dedicatória do defunto autor nas *Memórias Póstumas*. A aproximação resulta na constatação de que, enquanto o verbo cristão, “que se fez carne” (BÍBLIA, 2008, p. 1842), trouxe consigo a *verdade* através do “discurso autoritário” (BEZERRA, 2015, p. 244) – termo da nomenclatura bakhtiniana

referente a um enunciado que não prevê respostas –, identificamos em produções machadianas aquele que se fez memórias, morte e inacabamento, o verbo do verme, responsável por corroer as páginas dos livros de modo a não restar delas nada além de ironia, cinismo filosófico e dúvidas. A cisão acima estipulada em termos teóricos pauta-se nas premissas de Bakhtin, cujo mais profícuo tradutor brasileiro, Paulo Bezerra, faz ponderações que esclarecem nosso raciocínio:

O discurso autoritário é aquele vinculado a uma autoridade externa, a um poder político, a uma ideologia, ao dogma religioso ou político, a uma autoridade científica reconhecida, a uma corrente de pensamento que se pretende hegemônica, a um livro da moda; exige da nossa parte um reconhecimento incondicional, até reverente, e nunca uma assimilação livremente criadora formulada em nosso próprio discurso, com nossa marca característica, e procura determinar até os fundamentos de nossa relação ideológica com o mundo e do nosso comportamento (BEZERRA, 2015, p. 244).

Tendo em vista a explanação do pesquisador, localizamos o discurso da doutrina da Encarnação, conforme exposta no Evangelho de João (BÍBLIA, 2008), imersa no mesmo grupo de enunciados, uma vez que também se vinculam a dogmas e ideologias pretensamente hegemônicas. A partir disso, observamos uma contraposição entre os discursos autoritários e seu avesso, o discurso dialógico, para descortinar as proposições em que pautaremos nossas análises. Esses embates elucidam o cenário de inacabamento e de contraideologia – uma vez que conflituosos à “ideologia dominante no mundo capitalista ao longo do século XIX” (BOSI, 2010, p. 388), em que se inaugura a poética vermicular. Tal fenômeno encontra nesse contexto situação satisfatória para sua livre veiculação, empreendida por via de uma linguagem prioritariamente responsiva e dialógica, através da qual se assimila e ruma estilos e discursos.

O que chamamos de estilização dos vermes, portanto, constitui-se de uma linguagem que, ao assumir um modo continuamente responsivo de se realizar, representa e é representada pela personagem pestilenta em decorrência de suas práticas dissolventes. Deste modo, nosso papel, como críticos literários, consiste em seguir dois caminhos, desinentes um do outro, que nos auxiliam nos desdobramentos à frente direcionados: buscamos expor algumas diretrizes que regem essas composições para, então, apontar os efeitos estilístico-semânticos obtidos através dessas formas de fazer literatura.

Em parte, esses caminhos inspiram-se em alguns trabalhos já consolidados pela crítica comparatista dedicada aos trabalhos de Machado. Tratando-se de autor tão vastamente estudado, eventualmente nos beneficiamos de alguns consensos já estabelecidos pelos estudos machadianos, a exemplo da indicação de que há na obra deste escritor um ceticismo filosófico extraído de pensadores como Montaigne e Pascal, conforme lemos em Alfredo Bosi (2010, p.

411; 2006, p. 11) e José Guilherme Merquior (2015). Lançamos mão de tais indicações, sem desenvolvê-las a rigor, a fim de avolumar ainda mais a lista de ferramentas literárias utilizadas pelo escritor para reforçar o tom incrédulo e destrutivo com que sua escrita assimila vozes e ideias, desestabilizando *discursos autoritários* propagados tanto em âmbito religioso e político, quanto em debates filosóficos e científicos da época.

Os efeitos destrutivos que essa poética empreende, quando induzidos em prosas memorialistas do autor, são revigorados pela distância temporal implementada através do romance inacabado, pois se ampliam ainda mais as lacunas que desestruturam as bases sólidas daqueles discursos. Nesses casos, ocorre que a ambiência reminescente afeta a integridade dos fatos narrados e amplia as possibilidades de que aquelas realidades sejam interpretadas de diferentes formas, uma vez que o narrador não as detém por completo em seu discurso.

Instala-se, deste modo, uma linguagem impelida pelas mesmas configurações, porquanto tenha projetado em si o caráter corrosivo do ofício do verme. Para pontuarmos as bases dessa ambiência textual, haveremos de partir, mais uma vez, do pensamento de Vilém Flusser, que pontuou: a “correnteza do tempo altera o puro ser, torna-o fenomenal, porque o arrasta consigo e o submete a modificações sucessivas” (FLUSSER, 2008, p. 33). Esse processo, qualificado pelo filósofo em outro instante de seu livro como *princípio da modificação*, trata-se de uma transformação em moto-contínuo a que os episódios e caracteres que o integram são submetidos. O “puro ser”, poderíamos dizer, refere-se ao formato primevo das coisas, situado em contexto específico de suas origens, tais como brotaram no mundo. Ele se encontraria em um estágio no qual ainda não foi castigado pelas mutações sucessivas a que a força degradante do tempo o sujeita. A natureza “pura” das coisas, o estado inicial que as constitui, quando situada em um tempo histórico, se desfaz, pois o processo temporal incita uma quebra perpétua que nos conduz em ato contínuo e vitalício de degradação do mundo, dos seres e das ideias. Isso porque, para retomarmos referência teogônica, “o deus do paganismo, Cronos, que devora seus filhos, chamado de tempo, no mundo moderno, é “atroz”, corrosivo e nos “devora sempre” (MEDEIROS, 2014, p. 35).

A importância das composições memorialistas de Machado a essas discussões encontra na perspectiva flusseana uma de suas bases mais consistentes, pois a memória, na prosa romanesca, também interfere seguidamente em depredações dos fatos evocados pela narrativa. Esses destronamentos ruminantes, porque carcomidos pela memória e pela história, dizem respeito à emblemática relação explorada por Vilém Flusser que, bem como em seu trabalho, poderá aqui nos conduzir a partir de agora: história e diabo “são dois aspectos do mesmo

processo” (2008, p. 21), por isso “A história do diabo é a história do progresso” (FLUSSER, 2008, p. 24). A comparação sustenta-se na recusa do homem que, instigado pelo diabo a confrontar sua situação inicial – na ordem do social, falamos também de seu lugar no mundo e das condições materiais herdadas – encaminha-se a uma contínua atualização de si mesmo. Nesse ponto de vista, enquanto Deus representaria aquilo que está além da história, portanto inalterado, seria “dever do diabo manter o mundo [e o homem, portanto] no tempo” (FLUSSER, 2008, p. 23) e na história, que por definição seria essencialmente diabólica.

Com o paralelo arquitetado entre a compreensão da história e os significados externados pela figura do diabo, pensados enquanto duas faces de um mesmo processo, fica dito que “A desordem é própria da vida. A ordem é inimiga da vida, é a própria morte” (FLUSSER, 2008, p. 41). As definições, construídas pelo pensador também do ponto de vista molecular, corroboram a importância da recusa do humano, que deve destronar toda e qualquer ordem imposta a fim de que se percorra uma história em incessante transformação.

Essas reflexões contribuem para a leitura que efetivaremos em torno do fenômeno corrosivo localizado na literatura machadiana, uma vez que o movimento característico do processo histórico descortinado por Vilém Flusser também integra as narrativas relatadas por meio da poética vermicular de Machado. Essa *vermificação* da vida recupera a epígrafe dantesca *Dico, quando l’anima è mal nata* (ALGHIERI apud ASSIS, 2015, p. 1065) e incide nas categorias de: decomposição biográfica, deterioração do humano e ressignificação ruminante (autoconsciência narrativa). A verdadeira alma mal nascida é a do Conselheiro Aires – que analisa o mundo e denuncia as relações de poder de um país escravocrata e confusamente republicano.

Assim, retornamos às narrativas machadianas para observar as intercessões corrosivas que povoam suas escritas como formas de incorporar no literário as mesmas qualidades diabólicas do conceito de história defendido pelo ensaísta. Indicamos, com o uso reiterativo do adjetivo tenebroso, um “monte de ruínas” (BENJAMIN, 2013, p. 14) constituinte do “mundo no tempo” (FLUSSER, 2008, p. 23). As imagens devastadoras apontadas pelos pensadores nos ajudam a pensar sobre a ambiência memorialista do romance, que estiliza a história gaiata – a referida “eterna loureira” da pena de Brás Cubas (ASSIS, 2015, p. 603) e intensifica o caráter dissolvente e degradante do tempo.

Essas reflexões nos aproximam de Walter Benjamin, principalmente de seu ensaio *Sobre o conceito de História* (1940/2013) e do arquivo temático intitulado *Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, incluído em suas *Passagens* (1982), onde localizamos

reflexões que em alguns pontos se associam às de Vilém Flusser: “O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer” (BENJAMIN, 2019, p. 785). Uma vez que “O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe” (BENJAMIN, 2019, p. 784), ficam claras as contínuas interrupções que fazem da história arena de coisas sentidas sempre “pela primeira vez”. Embora não utilize o adjetivo diabólico em tais formulações, o pensamento benjaminiano, neste ponto, pode ser retomado em alinhamento às reflexões já referendadas de Vilém Flusser. Notamos, por meio de trechos da *fase inicial* (situada entre 1928 e junho de 1935) das *Passagens* benjaminianas, que se trata de conceito anteriormente refutado por uma ótica materialista resgatada pelo filósofo, conforme anunciou-se: “um dos objetivos metodológicos deste trabalho [é] demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso” (BENJAMIN, 2019, p. 764). A ideia posteriormente ganha relevo nos trabalhos de Benjamin, como podemos ver em trechos da *fase tardia* (de dezembro de 1937 a maio de 1940) da organização editorial das *Passagens* e como pode ser observado no posfácio de Willi Bolle.

Aliados aos dois teóricos, poderíamos agora retornar à poética vermicular para discorrer sobre os movimentos sucessivos de interrupções históricas e temporais enquanto formas de se efetivar as práticas corrosivas instaladas na prosa machadiana. Conforme veremos nas leituras a respeito do *Memorial de Aires*, a memória, deteriorada pelos vermes pensamentais, é levada à reformulação prosaica e dialógica dos episódios que, já anteriormente descritos pelo narrador, sofrem consecutivas alterações sempre que recordados. O narrador nega os próprios relatos e repensa sua escrita em todo momento do livro. Essas ressignificações nos permitem entender as composições reminiscentes enquanto prosas diabólicas, pois rompem regularmente com o “puro ser”, ou melhor, com os fatos ocorridos de veras, cujos relatos primeiros são ulteriormente renovados por meio da estilização dos vermes. Com isso, a linguagem consolida a estrutura fragmentada, inacabada e lacunar intuída pelo *princípio da modificação* acima exposto, restaurando a condição diabólica, uma vez que histórica e temporal, suscitada pelo pensamento de Vilém Flusser. A respeito de tais configurações evocadas pela figura endiabrada, já tecemos comentários que reforçam os argumentos acima expostos: trata-se de “personagem brincalhão que, totalmente hostil à verdade única arraigada em nossas mentes, nega o sério e amplia as possibilidades de se pensar o mundo” (SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2018, p. 04).

Toda a exposição acima, há de se grifar, também se alia ao pensamento bakhtiniano, por meio do qual notamos que “o estilo do romance é uma combinação de estilos” (BAKHTIN,

2014, p. 74). Identificamos a poética vermicular como agente da referida “combinação de estilos” em Machado, uma vez que, ao deteriorar os discursos, amplia o caráter inacabado dos enunciados e fortalece suas qualidades responsivas e dialógicas. A peculiaridade da estilização dos vermes está no efeito dissolvente que as composições incorporam, deixando lacunas, no nível textual e narrativo, que viabilizam ressignificações subsequentes e polêmicas de um mundo posto em fragmentos pela ótica do romance. Dessa prática edifica-se uma “consciência linguística (...), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significações novas” (BAKHTIN, 2014, p. 159).

O verme roedor dos pensamentos os renova, em ato contínuo e voluntário, e potencializa a plasticidade textual e discursiva necessária para a combinação estilística da alma do narrador mal nascido. Tratamos de traço comum resultante da ação mordaz que atravessa todo o romance-diário. Para ilustrar o fenômeno, as referências a verso de Shelley – “Eu não posso dar o que os homens chamam amor...”, conforme tradução feita pelo narrador (SHELLEY apud ASSIS, 2015, p. 1203) e espreado em toda a narrativa, importam nesse momento. Podemos evocar tais aparições na obra de Machado a fim de expor uma degradação textual e semântica do poema que, sendo ratificado em um primeiro instante pelo diplomata, é refutado no encerramento da narrativa. Em nossa interpretação, trata-se do efeito dispersivo da linguagem do verme que, via dialogismo (BAKHTIN, 2018), dilacera tudo que toca. Fiquemos com os respectivos trechos:

Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can give not what men call love. (ASSIS, 2015, p. 1203)

Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: *I can give not what men call love.* (ASSIS, 2015, p. 1204)

ai! era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci — tudo ou quase tudo. *I can not etc.* (Shelley). (ASSIS, 2015, p. 1213)

"Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo, pareceu-me interessante mirá-lo também, se é que não levara tal ou qual sabor em atribuir ao defunto o verso de Shelley que já pusera na minha boca, a respeito da mesma bela dama: *I can, etc.* (ASSIS, 2015, p. 1279)

“ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes” (ASSIS, 2015, p. 1292)

Reunimos todas as ocorrências com o intuito de aclarar a dispersão empreendida pela escrita diária. A leitura dos trechos nos mostra a gradativa fragmentação do verso do poeta inglês submetida pelas reflexões cínicas do narrador. Nota-se que, a cada nova referência, o

verso com que o diplomata interage desintegra-se até sua menção última, em que a premissa dos versos de Shelley é negada pelo conselheiro *com todas as forças sexagenárias*. Tais práticas cínicas e reflexivas implicam, como dizíamos, em ressignificações viabilizadas pelo romance, uma vez que agrega (e rumina) outros formatos de gêneros. Na disposição romanesca, o verme encontra liberdade para roer o verso a fim de gerar novos conhecimentos sobre a escrita prosaica e sobre *mundividências* que, pelo inacabamento, a obra literária pode edificar. Neste ponto da discussão, somos conduzidos por percurso já traçado por Willi Bolle (2010), que, em diálogo com o trabalho de Vilém Flusser citado acima, discorreu sobre o encargo da prosa romanesca de Guimarães Rosa: “transformar a língua diabólica em uma língua rigorosamente luciférica. De um *médium* de incompreensão, ela passa então a ser, dialeticamente, uma língua que traz e divulga a luz e o esclarecimento” (BOLLE, 2010, p. 506, destaque do autor). Em paralelo ao caminho definido por Bolle, que debate sobre o esclarecimento orquestrado pela meticulosa incompreensibilidade originalmente intuída pelo texto, também descortinamos uma linguagem de qualidade diabólica com eficácia elucidativa para tratar dos temas a que se propôs tratar.

Observamos, deste modo, uma escrita corroída, porque viva, que se utiliza do próprio movimento vermicular e diabólico, internalizada em sua composição, para ofertar certo “clarão subterrâneo” (BENJAMIN, 1984, p. 252) sobre seu contexto sócio-histórico e sobre as experiências encenadas no romance. No enalço de uma “função luciférica” da linguagem (BOLLE, 2011), a degradação histórica, social e individual, estilizada nessas prosas, desponta em literaturas inacabadas que esclarecem as experiências nacionais do período em que transitam. A linguagem assimila as precariedades dos contextos de crise – através de mecanismos como a carnavalização em François Rabelais e a poética vermicular em Machado de Assis – para estampar, e não apenas comentar, as dinâmicas volúveis de que se constituem aqueles cenários.

Tratamos, afinal, de uma linguagem que estiliza a ação corrosiva representada pela figura-chave da tanatografia machadiana. A expressão encontra sustento na matriz bakhtiniana, conforme já exposto, e também nos postulados de Walter Benjamin em torno da alegoria barroca. A respeito disso, vale evocarmos para o debate considerações fulcrais do estudioso e tradutor de Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet, a respeito do assunto:

Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto.

Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria (ROUANET, 1984, p. 40).

Com as explanações de Rouanet, somos introduzidos à dispersiva constituição do fenômeno “alegorês”, que extrai imagens de seus contextos originários para lhes dar novas significações, uma vez que interagem ininterruptamente com os novos mundos pelos quais atravessa. Esse processo, situado pelo filósofo alemão em literaturas do drama barroco – também referido como “drama trágico”, se considerada a tradução de João Barrento (2016) da palavra *Trauerspiel* –, caracteriza-se por uma estilização, pensando na acepção bakhtiniana acima exposta, mas também no sentido de imagem transformada em linguagem. Tendo isso em vista, fica definido que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Ela assume um caráter intimamente destrutivo porque para existir necessita sempre de romper com as imagens, ou com os símbolos, a partir dos quais se edifica.

O que encontramos nessas representações é uma espécie de linguagem que, mediante o contínuo e degradante contato com as experiências históricas, “acumula ruínas sobre ruínas” (BENJAMIN, 2013, p. 14) e permanece mutadiça. O fato de que “a figura-chave da alegoria anterior [do século XVII] é o cadáver” (BENJAMIN, 1989, p. 180), como intuiu o pensador, deve-se exatamente às práticas de desintegração representadas pela imagem fúnebre. Na verdade, mesmo que o teórico alemão também trate sobre o fenômeno em literaturas oitocentistas, como as de Charles Baudelaire, ele define uma decisiva diferença entre ambas: “A visão alegórica que, no século XVII, fora estilizadora, não o foi mais no século XIX. (...) a força estilizadora da alegoria foi ínfima no século XIX” (BENJAMIN, 1989, p. 180). Ainda de acordo com o filósofo, a ausência dessas predisposições nessas literaturas diminuiu o caráter solvente e dispersivo que as marcavam: “Essa rotina prejudicou em certo grau a tendência destrutiva da alegoria, sua ênfase no fragmentário na obra de arte” (1989, p. 180). Nossa abordagem em torno da linguagem machadiana vai ao encontro a tais hipóteses: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Acreditamos que, levando em conta a ideia das imagens em ruínas, estilizadas e feitas em linguagem, somos capazes de entender a efetiva repercussão que a alegoria destrutiva obteve nas produções machadianas.

Neste ponto da discussão é imperativo que se defina o verme, e não o cadáver do universo barroco, como a figura-chave das alegorias em Machado, uma vez que indica o

movimento contínuo e destrutivo assimilado pela prosa. Trata-se de imagem que agrega os movimentos definidores da poética corrosiva que desmembramos na prosa do diário de Aires.

Nesse sentido, podemos dizer que o verme surge como nossa meta-alegoria, uma vez que indica e representa o papel de agente que essa linguagem assume ao “roer o roído” (ASSIS, 2015, p. 923). Apontamos para uma linguagem que, pelo caráter altamente dispersivo e inacabado, assimila discursos monológicos e os submete a uma fragmentação e destruição contínua, “substancial e produtiva” (BAKHTIN, 2014, 161). Trata-se de uma combinação de estilos que, quando efetuada por meio da intenção vermicular, efetua uma assimilação subsequente e geral que tem como efeitos imediatos a deterioração e a corrosão. Na prosa machadiana, os fenômenos já previstos pelos pensadores citados são levados a um radical alargamento, pois interferem na manutenção do texto, da narrativa e das próprias ideias que por lá circulam. A poética vermicular passa, deste modo, a ser roída, porque inacabada e repleta de vazios, mas em contrapartida submete tudo o que assimila ao processo de corrosão e degradação.

Maria Rosa Duarte de Oliveira, em trabalho intitulado “Memórias Póstumas entre o Ver e o Verme: Uma Poética da Leitura” (2008), a que também devemos a formulação teórica evidenciada em nosso título, empreende reflexões que podem esclarecer ainda mais o fenômeno aqui discutido: “o método de composição: roer (como se lê) e ler (como se rói) = método pré-antropofágico de mastigação e leitura que retorna, avança, salta, recorta, cola, inverte, substitui e desloca a matéria lida para outro tempo-espaço: o da releitura e o da reescritura” (OLIVEIRA, 2008, p. 22). A fecunda aproximação entre o ato de ler e de roer, já intuída por nós e localizada em terreno poético e corrosivo pelo qual o “leitor atento, verdadeiramente ruminante” (ASSIS, 2015, p. 1119) deve passar, chama atenção a uma assimilação mordaz e destrutiva que deve ser empreendida pelo leitor, mas também pela própria composição literária, que assume uma função ativa em meio a todas essas práticas. Deste modo, todo e qualquer elemento tocado pelo texto – seja na ordem textual, narrativa ou mesmo ideológica – sujeita-se às mesmas implicações destrutivas e construtivas.

A expressão verbo do verme, cujo uso adotaremos a partir de agora, prevê todos esses caminhos da estilização alegórica vermicular, pois parte de uma qualidade diabólica, intuída pelas práticas dissolventes da figura pestilenta, para ilustrar a natureza mutadiça da vida. Essas condutas nos redirecionam aos trabalhos de Benjamin e Flusser, através dos quais observamos o embate entre o ato genesíaco e paradisiaco do Senhor criador do imaginário cristão (representante da palavra *autoritária*) e a subsequente e destrutiva “correnteza do tempo”

(FLUSSER, 2008, p. 33) que tudo consome e desfaz (movimento definidor da poética vermicular, excepcionalmente nas prosas memorialistas de Machado). Assim, se “o Verbo feito carne é a materialidade da linguagem” (DUBOIS, 2005, p. 69), como disse Dubois ao tratar da representação da criação cristã no século XVI, o verbo do verme, linguagem histórico-diabólica que enfrenta *discursos autoritários*, é sua continuação dialógica e corrosiva efetivada pelo princípio da modificação temporal.

Essas noções podem dizer respeito também a uma “poética da destruição” que, assim como os estudos de Walter Benjamin em torno da poesia de Charles Baudelaire, é abordada por “dentro da tradição barroca da alegorização” (BOLLE, 2019, p. 1736). Neste meandro, os estudos barrocos do teórico ilustram ainda mais as abordagens aqui propostas ao observar que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 2016, p. 189). Dessa maneira, se retomamos a consideração de que, “para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado” (ROUANET, 1984, p. 40), o verme ecoa engenhosamente enquanto figura capaz de representar este movimento nos romances machadianos, pois diz respeito à deterioração a que o texto e os eventos por ele tratados são submetidos.

São múltiplas as repercussões do fenômeno na produção de Machado de Assis. Demonstrar-las uma a uma exigiria um trabalho mais extenso do que se propõe esta dissertação de mestrado. Em decorrência disso, a partir de agora optamos por um recorte: faremos exposição da poética vermicular na ficção machadiana discorrendo sobre alguns exemplos literários extraídos do âmbito narrativo, textual e ideológico. Com isso, damos conta finalmente de explanar o amplo alcance do verbo do verme na literatura machadiana.

No campo narrativo, temos vários exemplos de situações orquestradas pelos autores ficcionais/narradores a fim de instaurar perspectivas que destruam discursos tradicionais e convencionais: a condição liminar de “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 2015, p. 600), a filosofia pensada em delírio por Quincas Borba, o diálogo “entre santos” de *Várias Histórias* (1876), o distanciamento temporal de um velho e rancoroso Bento Santiago (1899), as escrituras às escondidas feitas por Joaquim Fidélis, o isolamento privado do conselheiro etc. São todos casos que, em suas próprias particularidades, aliam-se pela degradação e reconstrução de verdades e discursos antes naturalizados. O narrador edificaria, portanto, circunstâncias que assegurassem novas perspectivas a si mesmo e às personagens, negando e confrontando preceitos historicamente e socialmente impostos.

Tendo em vista a tradição dos gêneros sério-cômicos da Antiguidade, conforme dissecados por Mikhail Bakhtin (2018), podemos recordar que, desde as sátiras menipeias, as personas ficcionais não buscam uma verdade única e absoluta a ser revelada, mas sim uma “*experimentação* dessa verdade. Com este fim, os protagonistas da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais” (BAKHTIN, 2018, p. 130, destaque do autor). Situamos a prosa machadiana nesta tradição para entendermos os efeitos que tais circunstâncias obtiveram na obra do autor brasileiro. Por meio do dialogismo (BAKHTIN, 2011), vislumbramos em sua ficção inúmeras e polêmicas renovações dos mecanismos literários localizados nas menipeias. Na prosa machadiana, novas ambiências e circunstâncias são exploradas nesses processos como maneiras de viabilizar noções transgressoras a respeito do mundo e da sociedade, a saber: as arenas oníricas, em que sonhos surgem como instâncias reveladoras da vida; a condição de defunto falastrão a partir da qual se conta memórias; os delírios pensamentais de filósofos e médicos e, enfim, exílios catabáticos em que se alcança novos modos de se entender as relações humanas vistas, então, à distância.

Dentre os efeitos destacados por Bakhtin com relação às experiências instigadas pelas narrativas na prosa romanesca, o efeito paródico ganha certo relevo:

Criava-se um novo *modus* de trabalho criador com a linguagem: o criador começa a olhá-la de fora, com olhos estranhos, do ponto de vista de outra linguagem e de outro estilo possíveis. Porque é justamente à luz de outra linguagem e de outro estilo possível que se parodia, traveste-se e ridiculariza-se um estilo direto (BAKHTIN, 2019, p. 35).

No romance, o distanciamento de que há pouco falávamos às vezes se efetiva tendo como base situações semelhantes àquelas localizadas nas epopeias clássicas – as descidas aos infernos –, mas obtém nestas prosas resultados bastante divergentes. A paródia dos estilos ocorre mediante esses procedimentos, pois apenas por meio deles o criador consegue construir uma situação que o coloque “de fora” daquelas linguagens para alcançar posição que o possibilite refutar e ridicularizar as concepções propagadas por tais discursos como *palavras de autoridade*. É por intermédio desses afastamentos, edificados pela própria narrativa, que a dupla ação vermicular (destruir e reconstruir) torna-se possível e nos compensa com elucidações diabólicas em um “clarão subterrâneo irrompendo das entranhas da terra” (1984, p. 252). A alegoria benjaminiana, iluminadora do drama barroco, alude às transcensões extraordinárias provocadas pelas catábases (conforme Eudoro de Sousa e Mikhail Bakhtin), posto que também

edificavam clarões subterrâneos das “entranhas da terra”, cumprindo papel similar às descidas infernais.

Uma vez que tratamos dos pressupostos bakhtinianos para entender a livre e polêmica interação entre os estilos que compõem um romance, podemos chamar atenção também para outro fator relacionado às disposições textuais que esse gênero literário comporta: “A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade” (BAKHTIN, 2018, p. 135). O caráter heterogêneo do romance potencializa a ampla “combinação de estilos” já explorada acima e, assim, revigora o caráter destrutivo e corrosivo constituinte de toda a escrita. O caráter inacabado da prosa de Machado é carregado por estes confrontos, que se sustentam pela mistura dos gêneros, tais como cartas, diálogos, poemas e crônicas, que podemos localizar em seus romances.

A confusão de vozes e ideias, que passam a transitar com plena liberdade nessas literaturas, surge entre as consequências das estruturas prosaicas e instigam o caráter ruminante da poética vermicular. Deste modo, edificam-se na prosa machadiana discursos que retomam outros estilos e linguagens com fins satíricos e irônicos. Podemos citar como exemplos a teoria da equivalência das janelas idealizada por Brás Cubas, as elucubrações acadêmicas do cônego Vargas do conto “A Sereníssima república” (1882), as proposições edificadas no polêmico “Sermão do Diabo” (1896) e o Humanitismo, criado por Quincas Borba. Assim como este último se trata de um “sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas” (ASSIS, 2015, p. 705), conforme explanado por seu idealizador ficcional, observamos os mesmos efeitos nos outros casos, pois também se conduzem pelo caráter corrosivo que denunciemos nestes textos.

Com isso, grifamos a ambiência vermicular como o impacto dessas configurações na obra de Machado. Isso porque a “multiplicidade de estilos”, fomentada pelos gêneros intercalados” previstos por Mikhail Bakhtin, conduz a escrita corrosiva a contínuas e substanciais assimilações de outras linguagens evocadas pelo texto literário. Os exemplos a pouco referidos ilustram isso, mas merecem maior destaque nas análises subsequentes. Para prosseguirmos com a abordagem do verbo do verme no *Memorial de Aires*, há de se revelar as variações históricas do fenômeno no decorrer da prosaística do autor, de seu anúncio em poesia no ano de 1870 até suas projeções na prosaística romanesca.

Guiada pela teoria do literário em Machado de Assis, nossa digressão nos permitiu articular ferramentas de crítica e teoria de literatura que agora nos auxiliam na análise de algumas obras-chave da consolidação do verbo do verme. Deste modo, vislumbramos o

fenômeno dissecado a fim de examiná-lo em suas diferentes etapas no âmbito geral da obra do prosador. Neste propósito, recuperamos referências ao verme em produções do autor brasileiro para explorar as reflexões por ele instigadas e expor, através do dialogismo (BAKHTIN, 2018), de que forma tais entendimentos conduziram o modo de composição da escrita machadiana.

A importância da presente unidade justifica-se pelas distintas aparições da figura pestilenta na obra do escritor. Embora o material adiante analisado nos agracie com algumas convergências pensamentais, características da unidade orgânica de que constitui o fenômeno, haveremos de destacar também suas divergências estilístico-semânticas. À vista disso, passamos pela leitura de obras da década de 80 ao primeiro decênio do século XX, sempre destacando algumas divergências das ocorrências do verme na prosaística do autor.

Embora nosso trajeto atravessasse outros de seus gêneros literários, uma vez que a figura pestilenta também obteve importantes aparições em contos e poemas de Machado, examinamos a estilização alegórica do verme apenas quando extraída da disposição romanesca. Isso porque observamos na “*tridimensionalidade* estilística do romance” (BAKHTIN, 2019, p. 75, destaque do autor) cenário satisfatório para a condução e a potencialização da poética vermicular. Por meio dessa peculiaridade, organicamente atrelada à *inconclusibilidade* estrutural do gênero, a poética vermicular sustenta sua prática corrosivo-destrutiva e confronta discursos monológicos, tornando-se assim capaz de criticar as questões hodiernas e apontar caminhos para a transformação (anabática) dos seres humanos.

3. O verbo do verme em Machado de Assis e no *Memorial de Aires*

A história, sob a lente machadiana, se traduz pela morte. A alegoria do verme mostra ao leitor a face mais profunda da história. Para Machado, na pena da melancolia e tinta sepulcral de Aires o verbo se escreve e se inscreve em personagens de romance que passam a habitar a história coletiva. Fazer esse percurso da presença do verme em Machado de Assis é perscrutar sua capacidade de transformar tudo em prosa, de metamorfosear o vivo na morte e a condição política ocidental num imenso teatro – que se descortina em abertura para o século XX.

Nossa leitura do *Memorial de Aires* se pauta na ideia de que as obras de Machado de Assis formam “uma fecundação constante de traços, que se ordenam numa constelação e que o grande escritor retoma, para explorá-los de novo” (CANDIDO, 2008, p. 13). Essas inúmeras continuidades estilísticas e temáticas alimentam o caráter responsivo e inacabado do verbo do verme derradeiro do autor fluminense.

Respaldados nesses vínculos que os pares romanescos arquitetados por Machado inspiram, a exemplo da intrínseca relação entre o *Esaú e Jacó* (1904) e o *Memorial de Aires* (1908), recuperamos as noções de inacabamento e dialogismo, postulados teóricos extraídos do pensamento de Mikhail Bakhtin, para compreendermos essa poética vermicular enquanto resultado dos contínuos e polêmicos resgates realizados pelos romances. Além das dúpiques de prosas responsivas já previamente estabelecidas por Machado de Assis – cujo primeiro exemplo temos nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e em sua relação com o *Quincas Borba* (1891) –, também localizamos outras “continuidades” prosaísticas e poéticas que fomentam o processo dialógico de que surgem as estilizações alegóricas do verme.

Para darmos continuidade às leituras em torno do verme nas obras machadianas, recuamos no tempo, em direção a leitura de poema publicado no ano de 1870 na coletânea de poesia, intitulada *Falenas*:

O verme

Existe uma flor que encerra
Celeste orvalho e perfume.
Plantou-a em fecunda terra
Mão benéfica de um nume.

Um verme asqueroso e feio,
Gerado em lodo mortal,
Busca essa flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina,
 Suga-lhe a vida e o alento;
 A flor o cálix inclina;
 As folhas, leva-as o vento.

Depois, nem resta o perfume
 Nos ares da solidão...
 Esta flor é o coração,
 Aquele verme o ciúme.

(ASSIS, 2015, p. 425).

A presença da personagem parasitária na publicação do início da década de 70, dois anos antes da publicação de *Ressurreição* (1872) e dez anos antes da versão em folhetim das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), surge como um primeiro direcionamento rumo aos mistérios que caracterizarão grande parte da produção tanatográfica do autor. A leitura do poema nos permite indicar que a ação corrosiva do verme busca essa “flor virginal”, o coração, para lhe ferir de modo a destruir suas certezas, levando-o ao ciúme. Em termos alegóricos, poderíamos projetar tal imagem para pensar a ação vermicular em busca de uma literatura virginal, posto que abarca certa pureza perante as feridas humanas. De uma ponta (do título) à última palavra, o verme e representa o fim último das relações humanas. No poema, assim como nos primeiros quatro romances de Machado de Assis, esse efeito degradante indicado pela personagem microscópica restringe-se apenas às relações amorosas narradas, que passam a ser prejudicadas pelo verme, o ciúme, e pelas dúvidas.

Constatamos, em suas publicações romanescas da década de 70, a ação corrosiva acometendo apenas os caracteres do drama situado no palco prosaico, *deste mundo*. Pouparam-se, nestes casos, os planos textuais e estruturais dos desarranjos heterogêneos do romance inacabado e isenta-se o leitor das “dúvidas póstumas” (ASSIS, 2015, p. 307) que acometem os personagens. Quando avançamos em direção aos romances escritos a partir da década de 80, notamos que a tanatografia se torna uma linguagem constituinte de toda a produção literária por meio da qual ela se veicula. Para que possamos compreender, de modo pragmático, a reiterada prática literária daquele “verme que lhe fica no coração” (ASSIS, 2015, p. 481), conforme anunciado desde *Helena* (1876), devemos grifar algumas das inúmeras pistas deixadas pela prosaística dialógica do autor. Apenas por meio desses elementos somos capazes de desvelar os princípios que regem cada obra literária acometida pelo verbo do verme.

Dentre os casos que viabilizam a incorporação dessa poética corrosiva nas produções machadianas, a ser adiante dissecadas, podemos dar início às considerações com o capítulo-chave de *Dom Casmurro* (1899), intitulado “Os vermes”. O salto temporal que aqui fazemos,

antes de tratarmos de trabalhos anteriores como as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1899), não vem fortuitamente, justifica-se pelo caráter altamente meta-poético do episódio (e o grau de ciúmes de Bento Santiago). Acreditamos que, com sua leitura, podemos depois retroceder no tempo, em direção ao romance do defunto autor, com camadas vantajosas. Nesse sentido, as memórias de Bentinho nos ofertam ingredientes fulcrais para a poética vermicular, pois expõem a autoconsciência que conduz tais narrativas:

“Ele fere e cura!” Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a esse propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

– Meu senhor – respondeu-me um longo verme gordo –, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído (ASSIS, 2015, p. 922-923).

Extraímos dessa passagem de *Dom Casmurro* indícios de que se constitui a narrativa: um efeito corrosivo e ambivalente responsável por destruir certezas e desajustar palavras de autoridade. Se recuperamos o ciúme e o verme no coração do poema e do romance, notamos que os parasitas dos livros localizados por Bento Santiago avolumam buracos narrativos, ampliados pela força corrosiva do tempo, e, assim, inviabilizam uma compreensão certa e decisiva da obra por meio das dúvidas. Um verdadeiro coro de vermes entoia a cantilena das eternas contradições humanas: não importa o verbo, o verme sempre há de roer. Conforme dizíamos, trata-se de capítulo-chave para a poética vermicular, pois indica o “discreto silêncio” imposto pela reiterada ação “de roer o roído”, condutora da prosa. Para ilustrarmos de imediato de que modo essas premissas projetam a maior parte da poética vermicular de Machado, podemos pontuar alguns casos edificados pelos romances se alinham à imparcialidade externada pelo “longo verme gordo” carnavalizado, que apenas rói, sem ver a quem ou a o quê.

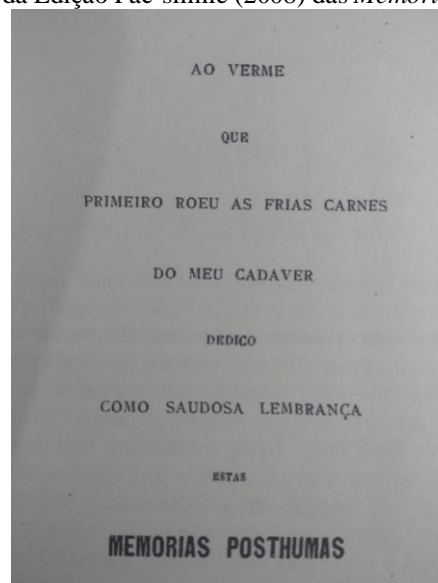
Isso posto, a indiferença condutora da intransitividade interfere em várias camadas da produção geral do escritor. Nas *memórias póstumas*, por exemplo, no nível ideológico, temos a franqueza do morto de 1869, “a primeira virtude de um defunto” autor (ASSIS, 2015, p. 630), que se justapõe à visão hipócrita do Brás Cubas vivo por meio de uma linguagem cínica e contraideológica (BOSI, 2010; SANT’ANNA, 2012). Na arena filosófica, encontramos o incontornável *humanitas*, que sempre “precisa comer” (ASSIS, 2015, p. 740), evocado por Quincas Borba em elucubrações destinadas ao seu “herdeiro universal”, Rubião (ASSIS, 2015,

p. 740). No campo biológico, deparamo-nos com uma cantilena do cancro (câncer), “indiferente às virtudes do sujeito; quando róí, róí; roer é o seu ofício” (ASSIS, 2015, p. 629), motivo da morte da mãe de Brás Cubas. Finalmente, na abordagem histórica, ressaltamos a “volúvel” e “eterna loureira” (ASSIS, 2015, p. 603) história, em que personagens e acontecimentos são pintados e repintados ao gosto de poetas e tabuletas. Tratam-se, portanto, de exemplos do uso alegórico que fazemos da figura do verme para entender a prosa machadiana, visto que encarnam a ação destrutiva e deteriorante aqui esmiuçada.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* enquadram-se em nossos argumentos, à primeira vista, pela natureza memorialista que as constituem, evidenciada desde o título. Assim que imergimos na leitura da obra, entretanto, nos deparamos com outros traços da ação corrosiva explanada acima que reiteram a presença da poética vermicular incorporada no decorrer de toda a narrativa. Logo no início do romance, testemunhamos, por exemplo, o defunto autor grifar a “diferença radical entre este livro [as *Memórias Póstumas*] e o Pentateuco” (ASSIS, 2015, p. 600), firmando controverso diálogo entre a palavra religiosa e a palavra literária. Tal confronto instaura, então, por meio da pretensiosa comparação, uma polêmica na estrutura da obra, posto que redigida em “diferente método” (ASSIS, 2015, p. 600), principiada pela morte, não pelo nascimento do autor, como pressupunha o método convencional adotado por Moisés.

Assim sendo, a tanatografia repercute em um jogo contrário e paradoxal que dilacera todo o livro e recupera uma *decomposição biográfica* (SILVA JUNIOR, 2008) de que personagens e narradores são vítimas e algozes. A aparição da dedicatória aos vermes, parte introdutória da obra, é imperativa para este debate:

Fotografia 1 – dedicatória da Edição Fac-símile (2008) das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.



Fonte: fotografia digitalizada da edição fac-símile (ASSIS, 2008, p. 07).

Versos prolegômenos do livro, “o introito, como discurso liminar” (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2020, p. 83) antevê o método da reversibilidade temporal da tanatografia machadiana. Isso ocorre através do cruzamento entre um passado e um presente que se articulam de forma praticamente indissociável um do outro. Grifa-se, com a expressão “como saudosa lembrança”, uma distância temporal entre autor e verme que, pela condição mortuária daquele, simplesmente não devia existir. Esse distanciamento, contudo, justifica-se pela preocupação do romancista em dedicar sua produção não a qualquer parasita, mas àquele “que primeiro roeu” suas “frias carnes”. Ao situar o roedor pioneiro que o ruminou, pensando-se no defunto autor, “para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 2015, p. 600), somos lembrados de que os vivos, nas *Memórias Póstumas*, também são consumidos pelos vermes, seja por vias da pneumonia, do cancro (câncer), da tísica ou por quaisquer outras enfermidades degradantes que acometem as *personas* de carne e osso da narrativa. O mesmo verme fúnebre que roeu as frias carnes em Homero e Luciano, roem os verbos em Machado. A citação, em fac-símile, não vem ao acaso: sua mudança, de edição para edição, de livro para livro, nem sempre recupera o projeto sterniano de Machado de Assis. A escansão, a mudança nas fontes, o tom funéreo e poético recupera o machadinho poeta e apontam para as invenções que fizeram dele o Bruxo do Cosme Velho. Nesse sentido, entendendo o poema em um formato lapidar, podemos recuperar referência externa ao poderio da teoria e da crítica literária, o filósofo e antropólogo Edgar Morin, que fundamentou, como condição vital da organização físico-química dos corpos, o já mencionado “princípio de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável” (MORIN, 1997, p. 09). Por uma oportuna coincidência, podemos pensar o “princípio de degradação”, examinado por Morin de um ponto de vista estético, para relacioná-lo ao “princípio da modificação” (FLUSSER, 2008, p. 33), instigado através de ponderações históricas e implementados às elucidações em torno da poética vermicular romanceada postumamente pelo defunto autor.

Esses princípios, quando projetados na arena literária, nos fazem observar certa relativização temporal capaz de desajustar e dilacerar a travessia liminar entre a vida material e o sepulcro, pois, enquanto somos apresentados ao morto falastrão, descobrimos que os vivos de carne e osso são roídos continuamente, “até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 2015, p. 634).

Esse dado nos permite observar, em acordo com Duarte de Oliveira, que o verme “é o legítimo possuidor do livro [...], provavelmente por ser ele seu primeiro leitor-roedor e ao qual o livro, por direito deve pertencer” (OLIVEIRA, 2008, p. 21). Daí nenhum aspecto dessa obra

literária, seja no âmbito textual, narrativo ou ideológico, estar isento dos efeitos da poética vermicular anunciada desde a dedicatória do defunto autor. Partimos do preceito de que a “consciência narrativa faz do prefácio um microcosmo que revela o macrocosmo” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 15) a fim de evidenciar a dedicatória como introito de forte caráter anunciador da escrita corroída. Por meio do paradoxal cruzamento entre presente (do morto escrevente) e o passado (em que se situam o Brás vivo e o “primeiro verme”), viver e morrer tornam-se sensações experimentadas na contínua “disposição mudadiça” da volubilidade (SCHWARZ, 2012, p. 30) de que constitui a atmosfera da narrativa memorialista. Observamos na fusão volúvel de pontos de vista característica da narrativa, resultante do embate contínuo entre a perspectiva do bacharel e aristocrata Brás Cubas e o olhar cínico e irônico do defunto autor, elementos condutores para uma escrita que, elaborada através da atmosfera memorialista, *roía o roído* através do cinismo e da ironia.

A prosa machadiana, então, é norteadada pela consciência de que a escrita memorialista é comprometida pelo tempo que separa a narração dos eventos narrados: “Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão” (ASSIS, 2015, p. 726). Nas “memórias cínicas de Brás Cubas” (RIBEIRO, 1996), essa reconstrução do passado efetua-se através de uma “estilização paródica” (BAKHTIN, 2014, p. 161), que recupera outras linguagens de modo a recriá-las substancial e parodicamente. As implicações dessa estilização são inúmeras, excepcionalmente quando se alia a práticas dissolventes do cinismo filosófico e das carnavalizações seis-setecentistas. Falta, contudo, uma explanação mais detida em torno da repercussão semântica na abordagem histórica efetuada pelo defunto autor ao discorrer sobre eventos pessoais e nacionais, através dos quais ele se “distrai um pouco da eternidade” (ASSIS, 2015, p. 604).

Tendo em vista que a “memória se esvaece”, nenhum passado pode ser evocado de modo puramente fidedigno ou copiativo, pois sempre incorre ao ponto de vista através do qual é retomado. O resultado disso é uma relativização da verdade, que pode ser compreendida ou refutada por diferentes perspectivas. Referência crucial para este debate, Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado *Sobre o conceito de história* (1940), defende marcante teoria para os estudos historiográficos à qual devemos fazermos referência: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2013, p. 11). Refuta-se, com essa tese, a ideia enganosa dos estudos históricos convencionais e conservadores que defendem entender os fatos como eles de fato foram. Com a referência à reminiscência que

“relampeja no momento de um perigo”, acentua-se a volúvel e passageira disposição da atualidade, a partir da qual podemos retomar o passado que, em permanente responsividade renovada a cada novo instante, efetiva-se de forma distinta. Tratamos do ininterrupto “desfile de todos os séculos”, mencionado nas *Memórias Póstumas*, por meio do qual Brás Cubas percorre em estado de delírio:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfile de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago (ASSIS, 2015, p. 608).

Essas imagens indicam a complexidade da história humana, renovada sucessivamente no decorrer das gerações, como o autor exemplifica no capítulo IV, *A ideia fixa*, ao citar figuras a exemplo de madama Lucrécia, pintada por um poeta como “a Messalina católica” e depois por Gregorovius, que lhe “apagou muito essa qualidade” (ASSIS, 2015, p. 603). Nesse sentido, estudar história implica deparar-se com várias edições dos mesmos episódios e personagens, por isso, para que se possa descrever cruamente a história “seria preciso fixar o relâmpago”.

A ideia fixa, por certo, remete-nos à alma mal nascida. O defunto autor refuta as “ideias fixas” que lhe surgiram à cabeça quando era vivo. Sendo assim, no romance dialógico, a articulação é potencializada por meio da memória cética e da escrita inacabada. Localizamos, na poética machadiana, um embate entre discursos que, via reminiscência, retomam histórias “tal como elas relampejam” em suas experiências pessoais e nacionais. É desse cenário dinâmico e volúvel que o verme brota, pois o discurso inacabado e corroído pauta-se na essência aberta da história do homem, que não cessa de se reformular por meio da dupla-ação de se esquecer e recordar:

O tempo (e é outro ponto em que eu espero a indulgência dos homens pensadores!), o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das coisas; era de supor que os anos lhe despontassem os espinhos, que a distância dos fatos apagasse os respectivos contornos, que uma sombra de dúvida retrospectiva cobrisse a nudez da realidade (ASSIS, 2015, p. 702).

As Memórias do defunto autor se incorporam em linguagem corrompida pelo efeito solvente e destrutivo possibilitado pela catábese abissal. Elas antecipam o “papel que a ocultação assume nos *Diários*” (MEDEIROS, 2017, p. 105) de Aires, conforme nos lembra Ana Medeiros em articulação com o pensamento de José Paulo Paes. Dessa forma, o personagem morto submete sua versão “vivente” a uma paródia consecutiva e substancial, porque conduz

toda a composição artística. Essas práticas se aliam à figura do verme, cuja prática única e irrevogável já fora esclarecida tanatograficamente (defunta Capitu) em romance de 1899 – “nós roemos”. Tais atitudes, então, abordadas pela crítica machadiana através de diferentes chaves de leitura, a exemplo da supracitada volubilidade (SCHWARZ, 2012) e até da “deformação dos sujeitos” discursivos (BOSI, 1999, p. 28), explicitam as interferências polêmicas do verbo do verme na escrita do defunto autor.

Essas reflexões em torno das *Memórias Póstumas* foram necessárias para que possamos nos encaminhar ao *Memorial de Aires* tendo em vista, além da dúplice que constitui ao lado do *Esau e Jacó*, o conjunto de romances memorialistas compostos por Machado, de que *Dom Casmurro* também faz parte. Não dispensamos análises aqui a *Quincas Borba*, mas importa situá-lo na discussão pois seu filósofo homônimo, assim como o conselheiro Aires surgido no século XX, também coexiste em dois livros, no de 1881 e no de 1891. O filosofema construído em torno de *Humanitas*, edificado pelo pensador cínico, atua como pendor de contato entre ambas as obras. É por meio dele que o livro recupera a poética vermicular das memórias de Brás Cubas, retirando-a da arena memorialista para fundamentá-la por meio da loucura de Rubião e da filosofia cínica.

Demonstramos até aqui de que modo o romance memorialista lança mão da figura do verme para edificar uma estilização corrosiva, porque conduzida pelo tempo e pelas transformações históricas. Fica, deste modo, fundamentada a poética vermicular que, por meio de uma abordagem dialógica, nos permitirá seguir na leitura do verbo do verme machadiano situado no despontar do século XX. Nosso percurso se preocupou em tratar das prosas memorialistas e da repercussão do verbo do verme no conjunto machadiano.

Os cruzamentos entre o romance de 1904 e o *Memorial* conjugam-se numa derradeira prosa vermicular de Machado de Assis. Faz com que nosso romance integre a última dúplice romanesca do autor, em conjunto com o *Esau e Jacó*, mas também mantém “continuidades e equivalências” (CANDIDO, 2008, p. 14) com elementos estilístico-filosóficos de outra dupla formada por *Memórias póstumas e Quincas Borba*.

Esses cruzamentos nos autorizam, por meio da noção de dialogismo, apontar a presença de uma poética socrática – uma vez que característica de práticas dialogais (MEDEIROS, 2017) – em *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*, acrescentando-se uma ótica cínico-catabática em *Memórias Póstumas* e *Memorial de Aires*. Tanatografias condutoras de escritas póstumas, veiculadas pela estrutura fragmentária e inacabada de romances que cheiram a sepulcro.

Para familiarizarmos o leitor a tais embates autoconscientes, alguns esclarecimentos sucintos em torno do *Memorial de Aires* merecem espaço neste momento. Em leitura de sua advertência – introito comumente usado pelo romancista desde a publicação de *Ressurreição* (1872) –, vimos que o livro se constitui de um recorte feito dos manuscritos encontrados na secretária do falecido diplomata José da Costa Marcondes Aires. A seleção, motivada pelo editor póstumo tendo em vista a “narração seguida” (ASSIS, 2015, p. 1197) que ali se dispunha, estende-se de 9 de janeiro de 1888 até passagem “sem data” que, a considerar a advertência, parece se situar no segundo semestre de 1889. Os relatos diários desse biênio registraram histórias em torno dos Aguiar, casal solitário de idosos que lamenta por seus filhos nunca terem saído do “berço do nada” (ASSIS, 2015, p. 1251), como os do narrador Aires; e de seus dois afilhados, os jovens Fidélia e Tristão, que passam a se conhecer logo após o retorno do rapaz da Europa, onde fora morar ainda criança para onde irá retornar nas páginas finais do *Memorial*, em ambos os casos a despeito das súplicas do casal de padrinhos. A necessidade de análise motivada pela curiosidade compartilhada com mana Rita, aliada às abordagens sempre hospitaleiras do casal de velhos, viabilizam a aproximação necessária de Aires para a matéria principal de seu diário. Assim, Fidélia, seu “objeto de estudo” (ASSIS, 2015, p. 1215), bem como Tristão, os velhos e, por extensão, toda a classe brasileira abastada de que fazem parte são apresentados como motivos medulares dos trechos selecionados pelo editor póstumo dos dois livros do diplomata.

A relação entre os jovens e os velhos, em que também se enquadra o conselheiro sexagenário e sua irmã Rita, sustentam o tom melancólico e habitado por “almas mal nascidas”. Deste modo, o romance projeta os dramas pessoais gerados pelo “contraste de dois caracteres” (ASSIS, 2015, p. 233) anunciado desde a advertência de 1872, agora em disposição diária, para mostrar – e nunca resolver – as incógnitas que caracterizam as relações humanas, em âmbito pessoal ou nacional, narradas na obra ficcional. Embora o motivo anunciado desde a advertência pelo editor seja a narrativa seguida protagonizada pelas personagens supracitadas, há na escrita cínico-catabática uma índole dobrada que nos permite vislumbrar outros tópicos condutores daquelas experiências históricas: a relação entre os livres e os escravizados, os proprietários de terras e os trabalhadores, a república e o império, etc. São todas relações derivadas e *continuadas* do romance anterior, mas que passam a ser veiculadas no *Memorial* por meio do formato de diário e da catábase em “moto-contínuo” (SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2020, p. 44).

A escrita do autor ficcional – e também narrador conselheiro Aires – compõe-se de um jogo de ininterrupta responsividade com as experiências diárias e cotidianas de que trata, conforme se nota no decorrer da sucessão dos acontecimentos ali referendados. Uma vez que o tempo da elaboração de sua escrita situa-se no nível da atualidade diária dos episódios decorridos, reforça-se a “arquitetônica da responsabilidade” de que falávamos acima. Esse truque da última tanatografia de Machado efetua-se por via de uma catábase em “moto-contínuo”, pois instiga uma livre reflexão permeada pelo exílio dos espaços privados do diplomata. A escrita silenciosa e contínua tem por leitor “diário” apenas os vermes da consciência e da autoconsciência.

O salto que fazemos ao recuperar fenômeno épico para examinar a prosaística machadiana pauta-se na digressão que fizemos no capítulo primeiro desta dissertação, pois busca apontar novos comportamentos do episódio das *viagens aos infernos* em decorrência da estrutura aberta e inacabada da prosa romanesca. A relação também se ampara no fato de que “A solidão que leva o ser a voltar para contar [prática empreendida amiúde pelo diplomata escrevente], na tradição tanatográfica, parece ser a mesma que preenche a solidão de cada pessoa com o ato sexual, com o diálogo, com a necessidade de ser visto pelo outro” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 126). Instaura-se aí uma alteridade que compõe a análise dobrada de Aires. Apenas por meio de tal empreendimento o diplomata autoriza a exposição de uma ótica cínico-solvente em torno dos amores triviais, dos dramas pessoais e dos episódios históricos esporadicamente referendados pela narrativa.

Tais experimentações prosaicas também advêm do romance anterior, *Esau e Jacó* (1904), em que se anuncia o caráter de insulamento que permite a Aires registrar suas análises e impressões pessoais, mas diz respeito às circunstâncias orquestradas em outras narrativas do autor, a exemplo da escrita limítrofe das *Memórias Póstumas*. O isolamento prosaico do escrevente Aires projeta implicações semelhantes àquelas arquitetadas pela condição de morto de Brás Cubas, conforme já sublinhou Alfredo Bosi (1999). A prática da escrita, como ficará demonstrado, surge da instância do exílio como prática filosófica capaz de obter efeitos reflexivos e satíricos semelhantes àqueles obtidos pelos relatos do morto falastrão de 1881. Nesse sentido, o que nos auxilia a situar o *Memorial de Aires* no epicentro de tais cruzamentos é o efeito que sua disposição diária e inacabada obteve na consolidação de uma escrita subterrânea carregada de cinismo filosófico e de ironia.

Ao adotar a “escrita solitária do diário” (BOSI, 1999, p. 130), instaurou-se um embate entre o direcionamento de conselheiro pacificador que rege as ações de Aires perante as outras

(pessoas) personagens e a linguagem irônica das confissões cínico-catabáticas. A reclusão do diplomata assegura esse contraste e apenas por meio dela o narrador alcança o *não-lugar* – indicado por Eudoro de Sousa (1995) em literaturas catabáticas –, que confere a alteridade necessária à escrita autoconsciente ali instalada. Destarte, o narrador revela sem restrições pensamentos, motivos e impressões que permaneceriam ocultos por toda a vida, não fosse a produção manuscrita, conforme observamos abaixo:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (ASSIS, 2015, p. 1214).

O pretense diálogo entre narrador e o inusitado interlocutor (de) papel expõe a orientação autoconsciente em que se redige o diário. Grifa-se, deste modo, aquele *não-lugar* infernal que atravessou a existência oral das epopeias clássicas, o surgimento das sátiras luciânicas, até sua projeção nos infernos carnavalizados do *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), conforme ficou analisado acima. O *Memorial de Aires* recupera tais processos por meio da tradição da autoconsciência narrativa – *selfconscious genre* –, protagonizada por autores como Xavier de Maistre e Laurence Sterne, mencionados em prólogo das *Memórias Póstumas*, a fim de elaborar uma linguagem cínica de motivação investigativa.

Enquanto a carnavalização seiscentista instigaria no texto a prática de sair da “carne”, conforme verificamos em exposição cunhada pelo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (1955, p. 99) em torno do étimo originário de Carnaval: “*carnelevamen*, modificado depois em carne, vale! adeus, carne!”, o verbo do verme, por sua vez, promoveria uma corrosão da carne. No campo das assimilações artísticas, já dissemos, a prática solvente afeta outros aspectos do humano, do social e da história. Perde-se, com isso, o tom destacado do humor festivo localizado em Rabelais, dando espaço a um diário de tom melancólico e tedioso em decorrência das reflexões e das ruínas políticas e sociais daquele período brasileiro. Trata-se de romance que, “mostrando a impossibilidade de uma transformação do Brasil em benefício do povo”, revela os principais processos históricos da época “como desastre social e traição econômica” (GLEDSON, 1986, p. 17). A poética corrosiva, já explicitaremos, repete tais movimentos definidores da história do país e, por sua natureza continuamente reflexiva, não repete determinações de quaisquer ordens, mas apenas as representa em meio a um melindroso debate do qual nem mesmo o narrador tem pleno controle. O que surge disso são tentativas

ineficientes de se decifrar decisivamente as sensações e as ideias que guiam as personagens por ele analisadas.

Para entendermos as práticas reflexivas adotadas pelo velho Aires a fim de fornecer matéria ao diário, os postulados de Mikhail Bakhtin tornam-se mais uma vez necessários. Suas revelações, características de uma “autoinforme-confissão” (BAKHTIN, 2011, p. 128) legada pela solidão do exílio, fornecem indícios da inépcia do diplomata ao discorrer sobre os casos privados e públicos referidos no decorrer da narrativa. Essa inexatidão tem motivo e pode ser entendida a partir da leitura do trecho abaixo:

O autoinforme-confissão por princípio não pode ser concluído por não haver para ele elementos transgredientes que lhe dêem acabamento; se estes entram no plano da consciência do autoinforme, carecem de significado axiológico positivo, isto é, de suas forças concludentes e tranquilizantes; tudo o que já foi determinado e se firmou foi mal determinado e firmou-se indignamente; (...) Nenhum reflexo sobre mim mesmo pode me concluir integralmente, pois, sendo imanente à minha consciência responsável e única, torna-se fator de sentido e valor do desenvolvimento ulterior dessa consciência (BAKHTIN, 2011, p. 131).

A responsabilidade de que tratávamos ao mencionar a matéria do diário surge novamente, pois norteia tais reflexões. Isso porque o diplomata, embora edifique uma solidão em espaço privado que o autoriza a expor as revelações ali contidas, necessita, a todo instante, da alteridade que fomenta sua escrita, situada entre ele e as personagens analisadas que, por sua vez, também podem lhe analisar.

Nesse sentido, mana Rita torna-se a personagem que melhor representa esse olhar dobrado de Aires, situado do ponto de vista de outros em direção a si mesmo, pois surge explicitamente como potencial leitora em alguns momentos da narrativa: “Algum dia, quando sentir que vou morrer, hei de ler esta página a mana Rita; e se eu morrer de repente, ela que me leia e me desculpe; não foi por duvidar dela que lhe não contei o que já escrevi atrás” (ASSIS, 2015, p. 1275). Há um receio diante da eventual avaliação póstuma – e aqui lembramos que muitos dos diários íntimos produzidos pela classe abastada novecentista não eram escritos para serem lidos (MINOIS, 2019), daí os leitores de tal gênero serem, em sua maioria, póstumos. A preocupação de falecer sem que se tenha tempo de reduzir os cadernos às cinzas indica que, nas análises em torno das vidas alheias, o conselheiro também assume um caráter confessional ao cogitar sobre como será, ou poderia ser, avaliado pelas outras *personas* fictícias: “Se alguém lesse [o manuscrito] achar-me-ia mau” (ASSIS, 2015, p. 1215).

Ademais, o trecho revela embate estrutural para a narrativa, entre o Aires personagem e o Aires narrador. O primeiro representa homem guiado pelo “ofício diplomático” (ASSIS,

2015, p. 1240) e por consensos sociais incorporados por seus convivas; o segundo refere-se ao narrador ruminante e cínico que tece considerações, por vezes francas e indecorosas, a respeito das personagens. Com isso, entendemos que os elementos transgredientes acionados no decorrer de suas confissões, quer dizer, tudo que se situa fora da consciência ruminante do conselheiro, determina (do ponto de vista estético adotado por Mikhail Bakhtin) sua personagem pelo caráter mutadiço e volúvel que a constitui.

Localiza-se, deste modo, uma bifurcação de vozes que conduz a narrativa-diário. Através desse contraste, o narrador consegue extrapolar a “autoinforme-confissão” para se beneficiar com novas perspectivas a respeito do mundo que, até então, parecia-lhe inteiramente familiar e previsível. Em termos filosóficos, resulta desse processo uma perspectiva cínica e irônica que já não busca verdades decisivas a respeito do percurso ali descrito, mas apenas registra, por meio “da memória ou da reflexão” (ASSIS, 2015, p. 1238), impressões inacabadas de um mundo que, imerso em contínuo processo de transformações históricas, está sempre apontando para uma viagem com destino indefinido. Como dizíamos, o isolamento catabático incita a bifurcação necessária para os desdobramentos reflexivos que incorporam o estado histórico mutadiço na arena da obra literária.

O proscrito carrega os mesmos fardos do defunto autor de outrora: por meio de um afastamento edificado em prosa romanesca, estiliza no romance uma linguagem repleta de ironia que rebaixa e corrói os paradigmas da elite social a que o diplomata, assim como Brás Cubas, pertencia. Em virtude disso, o exílio reiterativamente citado retoma fenômeno dissecado por nós nos versos homéricos para rearticulá-lo em linguagem ruminante que dispensa o ponto de vista edificador orquestrado pelas narrativas épicas. Pelo contrário, ecoa em perspectivas dispersivas e degradantes sobre o mundo e a sociedade em que se passa.

Sucedese a isso o “homem subterrâneo” (MEYER, 1958), esmiuçado por Augusto Meyer em ponderações a respeito das produções de Machado de Assis em comparação às de Fiódor Dostoiévski. Chegada até a prosa polifônica russa, esse distanciamento surge como um subterrâneo revelador de elucidações dialógicas e inacabadas. A referência ao romancista russo é oportuna para voltarmos à prosa machadiana tendo em vista que o “afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” (ASSIS, 2015, p. 1287), empreendido pelo conselheiro Aires, torna-se um modo de se alcançar um conhecimento único a respeito do humano e das relações interpessoais. A presença do homem subterrâneo observado nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* por Meyer, por se vincular à mesma tradição menipéica que aqui analisamos, fornece elementos esclarecedores quando enfrentamos leitura da prosa derradeira do autor brasileiro.

Observamos nos estudos do crítico brasileiro alguns apontamentos que se aliam aos nossos, também referentes às reflexões narrativas orquestradas em vias de uma condição de ilhamento: “E êsse homem escrevia livros como só um morto poderia escrever, porque vivia fora do mundo, no seu subterrâneo eterno” (MEYER, 1958, p. 18). A produção do *Memorial* executa-se em semelhante direcionamento, pois a catábese em moto-contínuo também permite uma escrita que se posiciona “fora do mundo”, capaz de facultar ao narrador com a ótica cínico-catabática, de efeitos solventes e corrosivos. Ademais, acreditamos que os anos de diplomacia de Aires, vividos *fora do Brasil*, também servem de exemplo biográfico desta posição de alheamento, pois o retorno do conselheiro ao país em 1887, um ano antes do início da narrativa, o forneceu impressões de estranhamentos provocados pela sociedade que ali se revelava: “Durante os meus trinta e tantos anos de diplomacia algumas vezes vim ao Brasil, com licença. O mais do tempo vivi fora, em várias partes, e não foi pouco. Cuidei que não acabaria de me habituar novamente a esta outra vida de cá. Pois acabei” (ASSIS, 2015, p. 1197). Os anos de diplomacia, neste sentido, contribuem para esclarecimentos em torno da prática elucidadora do distanciamento narrativo. Aires vislumbra o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, marcado logo no início da primeira passagem do diário pelo anúncio do comerciante: “Vai vassouras! Vai espanadores!” (ASSIS, 2015, p. 1197), pelo olhar de quem veio de longe, carregado de “saber das terras distantes” (BENJAMIN, 1987, p. 199) que viabiliza uma análise profunda a respeito das práticas habituais da sua cidade e de seu país. A catábese identificada na composição memorialista se beneficia desses dados biográficos do autor ficcional do diário para incitar o caráter continuamente reflexivo da obra.

Uma vez que apontamos efeitos de uma rearticulação de fenômeno literário extraído de épicos antigos, com projeções nos diálogos satíricos de Luciano de Samósata, podemos recuperar importante referência a respeito das sátiras menipeias, pelas quais veicularam-se algumas peculiaridades definidoras do romance moderno:

A particularidade mais importante da menipeia como gênero, segundo Bakhtin, consiste na motivação interior da fantasia mais audaciosa e da aventura, tudo isso articulado com o objetivo de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica, uma palavra, uma verdade (BEZERRA, 2005, p. 116).

Extraímos dos percursos genealógicos de Mikhail Bakhtin em torno das sátiras menipeias e dos romances modernos, evocados por Paulo Bezerra, revelações em torno dos episódios aqui dissecados. No *Memorial*, as situações fantásticas outrora arquitetadas a fim de provocar a ação filosófica surgem marcadas por elementos do cotidiano solitário do velho

sexagenário. Desse modo, o extraordinário, erguido pela “categoria do *fantástico experimental*, a partir da qual o protagonista se coloca numa posição privilegiada e dela observa o que acontece ao redor” (BEZERRA, 2005, p. 131, destaque do autor), surge na prosa diária por meio da solidão circunspecta. É a privacidade reclusa que viabiliza as análises empreendidas pelo conselheiro em torno dos fatos pessoais e nacionais que testemunhara.

A disposição fragmentada do romance nos permite aprofundar os efeitos obtidos pelo isolamento introspectivo de Aires. O cansaço da velhice e o formato de diário incitam uma ruminação corrosiva que faz da “narração seguida” (ASSIS, 2015, p. 1197), anunciada na advertência do livro, um conjunto de relatos inconclusivos e suspeitos, pois limitados pelo olhar duvidoso e pela memória sexagenária do conselheiro. O quebra-cabeça de que constitui toda a narrativa permanece incompleto, repleto de vazios situados entre os relatos registrados, até o final dos registros. Esse cenário favorece a estilização do “movimento ruminativo do verme” (OLIVEIRA, 2008, p. 36), que tudo rói e destrói, pois permite que o narrador retome e reformule, no ritmo da sucessão dos acontecimentos, episódios recobrados pela reminiscência.

As confissões de Aires pautam-se nesse melindroso jogo entre o que está registrado e o que não foi citado, entre o dito e o velado. O cinismo filosófico e os vínculos firmados entre o *Memorial* e o campo literário sério-cômico, cuja continuidade se deu a partir da tradição literário-filosófica em que se costumavam transformar “gêneros baixos e extraliterários, como o testamento ou o diário, em produções literárias plenas com motivos satíricos” (BRANHAM, 2007, p. 99). Alinhado às mesmas práticas, ocorre no romance-diário um rebaixamento cínico de tudo. Instaure-se uma radical descrença pelos discursos políticos, pelas convicções religiosas e mesmo pelas ideias de maior circulação do debate científico da época. Em toda a obra de Machado de Assis dispomos de inúmeros exemplos de sátiras que combatem a abordagem contundente dessas ideias. Nessa carnavalização de gêneros sérios e sua estilização romanesca até mesmo o romance é “rebaixado”: o diário o reduz a quase um *desromance*.

Esses mecanismos, utilizados pela última prosa memorialista do literato a fim de se realçar a desintegração cínica projetada, não são um caso único na obra completa do escritor. Dentre os exemplos com os quais podemos dialogar, estão a escrita liminar do defunto autor, a narrativa borbista pautada nos delírios filosóficos de um louco, as memórias corroídas pelo verme pensamental, “roedor daquela existência” (ASSIS, 2015, p. 644), e a presença do cão com o nome do filósofo. São alguns pretextos meticulosamente arquitetados pela literatura para reiterar a presença filosófica do cinismo, “movimento filosófico antigo que nasce em processo responsivo às premissas socráticas” (MEDEIROS, 2017, p. 81) e incita a tradição menipéica,

que, por sua vez, se difundirá à ascensão do romance a partir do século XVI e XVII com o *Gargântua e Pantagruel*, anteriormente analisado.

Além de compor a linhagem de autoconsciências narrativas, o *Memorial* mantém certa irmandade com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e o *Quincas Borba* (1891) por se vincular à tradição dialógica cínica, além do contato direto que preserva com o *Esau e Jacó* (1904) – o último dos cadernos dos quais nosso romance-diário faz parte. Nesta seara, podemos recobrar revelação-chave de Aires: “eu terei engolido um cão filósofo, e o mérito do discurso será todo dele” (ASSIS, 2015, p. 1249). Com a confissão, podemos retomar a personagem canina do *Quincas Borba*, marcada pelo mesmo adjetivo: “mas então os olhos do cão, meio fechados de gosto, tinham um ar de olhos do filósofo” (ASSIS, 2015, p. 775). Tendo em vista as inspirações cínicas espalhadas por ambas as narrativas, elegemos estes dados como indícios para apontar uma escrita cínica e solvente nas prosas machadianas capaz de edificar um “novo tratamento” (BAKHTIN, 2018, p. 122) dedicado à realidade que o circunda.

O norteamento filosófico angariado pelo autor ficcional faz ecoar, por meio de “um comedimento que chega à dissimulação” (PAES, 1985, p. 14), as circunstâncias excepcionais arquitetadas por outras prosas do escritor. Há diferenças fulcrais que devem ser levadas em conta: o conselheiro não se situa em arena limítrofe, a exemplo do defunto autor Brás Cubas, que lança mão do reino funéreo em que se encontra como estímulo de uma radical liberdade. Também se distingue de Quincas Borba por não ter sido mendigo, quer dizer, não pertence às classes populares, ao *baixo* social. Trata-se, na verdade, de um membro da elite brasileira do final do século XIX, próximo o suficiente de importantes personagens políticas para chegar a receber do próprio imperador Dom Pedro II o título de conselheiro. Nossa análise de *Memorial de Aires*, contudo, nos mostra que a catábase em moto-contínuo, consumada em solidão monológica do diplomata, vinga na escrita reflexiva e cínica, assim como as produções do defunto autor e o ideologema *humanitista* cunhado por Quincas Borba. Trata-se, portanto, de procedimento consumado a fim de se transformar a consciência diplomática do narrador em dialogismo prosaico eivado de uma autoconsciência cínica e dispersiva.

Uma vez que a *autoinforme-confissão* movimentada o cinismo imbrincado na linguagem do livro, a “arquitetônica do mundo da visão artística” (BAKHTIN, p. 128) de Aires se ordena no plano da franqueza e da liberdade, confiando ao diário dados, reflexões e impressões que jamais exporia em vida. Vejamos relato ilustrativo dessa tendência, datado de 16 de junho de 1888:

Ao cabo eu já me vou conformando com a viuvez perpétua da bela dama, se não é ciúme ou inveja de a ver casada com outro. Já me parece realmente que Fidélia acaba sem casar. Não é só piedade conjugal que lhe perdura, é a tendência a coisas de ordem intelectual e artística, e pouco mais ou mais nada. Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso (ASSIS, 2015, p. 1225)

A atividade diária da escrita projeta-se no decorrer da narrativa como condutora da confiabilidade e das reflexões confessionais destinadas aos cadernos da personagem. Alcança-se, deste modo, uma liberdade que, guiada pela autoconsciência narrativa, empreende reflexões cínicas na pena do diplomata estoico (BOSI, 2017). Examinamos essa liberdade, mais uma vez, por meio de preceitos extraídos da personagem subterrânea examinada por Augusto Meyer, que ponderou:

Há em Machado de Assis um ódio entranhado da vida, uma incapacidade radical de aceitação ou até mesmo de compreensão, pois, para compreender, é indispensável postular antes um motivo de compreensão, e o que êle faz é resolver todas as questões suprimindo-as. (4) O “homem subterrâneo”, aliás, quer suprimir o mundo inteiro. Naturalmente, desintegrado dêsse mundo, fora dele, atribui-se exclusivos direitos de vida (MEYER, 1958, p. 14).

Localizamos no narrador Aires a mesma posição privilegiada, uma vez que, *desintegrado* do mundo, empreende reflexões que refutam a vida e as verdades a ele apresentadas. O caráter ocioso, a que lança mão em seus questionamentos solitários, apresenta-nos discrepâncias com os fluxos capitalistas recém-surgidos nos centros urbanos do Rio de Janeiro e, assim, dão eco ao que “Com honestidade mais cínica, Odinov, o herói do *Espírito Subterrâneo*, declara: ‘A melhor coisa deste mundo é uma inércia consciente.’” (MEYER, 1958, p. 15, destaque do autor). Desde os passeios pelos espaços públicos da então capital do Império até o ambiente privado em que tece suas considerações, somos guiados pela autoconsciência da inércia do velho aposentado Aires. A ruminação corrosiva, pautada no ato de *afastar-se* e contestar o mundo, reside na inércia ociosa do narrador e se beneficia com as dúvidas que movem as reflexões registradas.

As incertezas insolúveis espalhadas ao longo de todo o diário são basilares para esse caráter dispersivo e errante da escrita cínica. Em acordo com críticos da estatura de José Paulo Paes e Alfredo Bosi, acima citados, apontamos como motor condutor do romance o duplo movimento de revelar e esconder, propiciado pela índole estilística do texto. Esse jogo, reforçado pela estrutura fragmentária dos relatos inacabados, articula a livre exposição da ótica cínico-catabática do narrador.

Os efeitos salutareos que a disposição diária oferta para as projeções semânticas e filosóficas da obra projetam as práticas cínicas acima já referidas, que modelavam gêneros extraliterários, a exemplo do diário “em produções literárias plenas com motivos satíricos” (BRANHAM, 2007, p. 99). Notamos que essa estilização dos gêneros textuais, desenvolvida na estrutura romanesca do *Memorial de Aires*, também surge como mecanismo de viabilização de uma perspectiva cínica e degradante. O *efeito solvente* aí identificado impregna-se no texto de Aires por meio da indecidibilidade fomentada pela memória defeituosa do sexagenário e pelas crateras que esse velho e cansado cérebro deixa no decorrer dos relatos, dando uma configuração de narrativa inacabada ao texto.

Fica definido até a presente etapa de nossa digressão que a corrosão dispersiva, indicada na obra de Aires, afeiçoa-se à produção no nível narrativo, por meio do ciúme recôndito e da memória duvidosa do conselheiro, que o impede de compor a “narrativa seguida” anunciada em advertência, uma vez que não detém “todo o processo da criação” (BEZERRA, 2005, p. 192); no nível textual, assegurado pela forma literária de diário; e no nível ideológico, por meio da reflexão e dos silêncios espriados pelos registros. Tais silêncios, conforme analisamos acima, pautam-se em uma refutação do mundo, dispersando as verdades e os discursos monológicos por ele veiculados. Desse modo, a ironia do não-dito em Aires evoca um “*absenteísmo* que traz um teor contra ideológico” (FRAGELI, 2007), pois se conduz pela negação ao mundo, em consonância ao *espírito subterrâneo* localizado por Augusto Meyer em obra do nosso autor brasileiro e do russo Fiódor Dostoiévski.

Observamos a autoconsciência narrativa de Aires quando, no decorrer de sua produção, admite sua impossibilidade de dizer a *última palavra* a respeito dos fatos por ele analisados. Pelo contrário, o narrador dá abertura em vários instantes a outras hipóteses interpretativas. Dentre as passagens mais ilustrativas do caso, temos: “Talvez seja engano meu” (ASSIS, 2015, p. 1274), “Ia-me esquecendo uma coisa” (ASSIS, 2015, p. 1238) e “perdoe-me a sua memória, se não é verdade. Tudo isso vai longe” (ASSIS, 2015, p. 1228). Com tais confissões, o narrador isenta-se de comprometer-se inteiramente com a veracidade dos relatos, pois reconhece a possibilidade de estar enganado.

Importante episódio a respeito desses dados está relatado em data de 09 de janeiro de 1888, início da narrativa publicada, no qual o conselheiro ambiciona decifrar os gestos da viúva Noronha, que fora levar flores para a sepultura do falecido marido: “Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente espriou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente

perto” (ASSIS, 2015, p. 1199). As suposições feitas pelo conselheiro em torno dos gestos de Fidélia, verificamos no avançar da narrativa, dão corpo às indecidibilidades que instigam a curiosidade do narrador. Indecisões tão marcadas na figura de Flora de *Esau e Jacó* e a sugestão (sutil e galhofeira) de que a viúva possa estar preocupada com a opinião de terceiros a ponto de se esquivar de “beijar a sepultura” surge como um primeiro indício da dubiedade pela qual as reflexões de Aires se guiam. A discussão, movimentada pela aposta de Aires com mana Rita, a respeito da fidelidade ou não da viúva ao falecido marido, conforme sugerido por seu nome, surge como mais um exemplo do caráter corrosivo das reflexões registradas no manuscrito.

Nesse ponto, também podemos fundamentar tais efeitos localizados na produção com trecho de Luis Felipe Ribeiro, em capítulo de livro intitulado *O cinismo da narração*, no qual o crítico argumenta: “em Machado de Assis, a matéria ficcional primeira tem que passar pela corrosão temporal, perder as arestas da imediatividade e deixar-se plasmar pelas deformações da memória afetiva, para depois servir de matéria para a escrita” (1996, p. 232). Podemos nos beneficiar da consideração de Ribeiro para, em análise restrita ao *Memorial de Aires*, grifar a narrativa memorialista esburacada, porque corrosiva, carregada de dúvidas e incertezas.

O que aqui deixamos marcado, a fim de empreender as análises que se sucedem, é o resultado da catábese prosaística e permanente de Aires: uma linguagem zombeteira em narrativa inacabada, responsável por conceder a seu autor uma visão cínica da literatura e do homem. Aquele “verme asqueroso e feio, [...] o ciúme” (ASSIS, 2015, p. 425) de 1870 também ganha espaço na escrita diária por avolumar, ao lado da memória defeituosa do velho diplomata, os buracos que interrompem o pressuposto de um curso seguido da narrativa. Definidos a necessidade e o alcance do fenômeno catabático nesta obra, podemos agora apontar algumas de suas peculiaridades decisivas para a consolidação do verbo do verme.

As meditações em exílio de Aires, permeadas pelo exercício filosófico cínico, projetam uma desintegração *solvente* que corrói as palavras, os discursos e os pensamentos em torno do mundo e das relações humanas. Além do cinismo, há outros mecanismos literários utilizados a fim de se alcançar tais efeitos destronantes, a saber: o ceticismo, o rebaixamento, a reversibilidade irônica, o estranhamento grotesco do exílio, a alegoria, etc. Tratam-se todos de categorias potencializadas pela “pena vadia” (ASSIS, 2015, p. 1214) do diplomata, que compõe o diário por meio da escrita fragmentada, da memória sexagenária, do ciúme recôndito, do discurso dissimulado e das intercalações narrativas, a partir do exílio catabático. Alinhados aos esforços de crítica tanatográfica, fundamentados em capítulos progressos, referente aos percursos da temática fúnebre nos gêneros literários desde a Antiguidade Clássica até o

surgimento da poética corrosiva na produção machadiana, examinamos como o romance-diário estilizou as práticas dispersivas acima pontuadas a fim de consolidar a poética corrosiva por nós dissecada.

Nossa preocupação restringe-se em esmiuçar três aspectos da obra, intimamente conectados, que consideramos estruturais para a inteira absorção de tais processos: a relação de simbiose romanesca instalada entre o manuscrito e a publicação anterior, *Esaú e Jacó* (1904); o formato de diário e suas implicações estilístico-semânticas e, enfim, os desdobramentos irônicos orquestrados pela narrativa para tratar de eventos pessoais e históricos. Embora o empreendimento catabático tenha sido fundamental para as meditações em exílio que constituem grande parte do livro, estruturalmente o que instiga tais projeções na obra são os três fatores acima pontuados. Trata-se de ferramentas adotadas pela última prosa machadiana para a consolidação de uma escrita que submete tudo e todos a um sucessivo destronamento, porque construída em recordações, reflexões cínicas e pela autoconsciência da inaptidão do narrador ao discorrer de modo fidedigno e certo sobre os dramas que o cercam.

Antes de prosseguirmos, vale grifar também a condução estritamente dialógica que assumimos nas análises. Além de partirmos da dúplici romanesca de que faz parte o *Memorial*, trazemos para o debate outras produções machadianas situadas na mesma década (1900-1908) ou que se situam nos anos de 1888 e 1889, datas em que se efetivaram as reflexões do diplomata aposentado. (Nesse sentido, a coletânea de crônicas *Bons Dias!* (1889) também pode nos ofertar importantes contribuições).

Com estes propósitos, começamos por destacar imagem-chave extraída do romance de 1904 que acreditamos indicar caminhos para uma proveitosa leitura quando projetada em *Memorial de Aires*:

Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida (ASSIS, 2015, p. 1119, destaque do autor).

Entendemos, em diálogo com a imagem retirada das *Confissões* de Santo Agostinho, citada no *Esaú e Jacó*, que a escrita diária de Aires, empreendida a partir dos “estômagos no cérebro” do diplomata, consiste em exercício de contínua ruminação (ação originalmente relativa a um movimento de mastigação e digestão) empreendida pela memória do escrevente. O esforço de Aires em “passar e repassar os atos e os fatos” beneficia-se com a forma de diário

e alcança um ritmo guiado pela estrutura fragmentada do manuscrito. Por meio dessa aproximação entre as obras, pautada na complexa e medular irmandade arquitetada pela figura do conselheiro, podemos adentrar a leitura do *Memorial de Aires* como se estivéssemos entrando no cansado e ruminante cérebro do sexagenário. Somos levados a coabitar neste grande e cansado cérebro de velho em comunhão com a sangria, a dispersão e a destruição promovidas por cães cínicos e sanguessugas de barbeiros (tão comumente utilizadas como tratamento medicinal durante o século XIX e início do século XX). Tais personagens ilustram o caráter dobrado e inacabado da produção proscrita, pois grifam o efeito contínuo e destronante que provocam.

Estas leituras nos permitem constatar uma estilização da ruminação digestiva e corrosiva extraída do “estômago no cérebro”. A escrita reflexiva de Aires herda esses movimentos e submete o mundo aos mesmos processos de destronamento. Os episódios pessoais em torno das personagens, bem como as notícias públicas, são todos narrados pela ótica ruminante e continuamente responsiva. A estilização tanatográfica, incorporada pelo formato de diário, reforça sua responsividade viva em decorrência da consecutiva interação que o manuscrito mantém com a realidade, porque *passa e repassa*, em ritmo cotidiano e em moto-contínuo, a sucessão dos acontecimentos.

Há de se reiterar também certas inaptidões desse grande cérebro confessadas pelo conselheiro, que, pelo cansaço da idade e “por causa do ofício diplomático” (ASSIS, 2015, p. 1240), se abstém de algumas liberdades quando se encontra em companhia de outros, a exemplo do episódio em que, diante de cortejo organizado em decorrência da recém-assinada lei de 13 de maio de 1888, Aires rejeita o convite para participar da grande agitação coletiva. Além de seu caráter recluso e parcimonioso, que o acompanha desde os tempos de escola, podemos acrescentar as barreiras que impedem a confecção de um diário inteiramente confiável e seguido. Identificamos, no decorrer de todo o romance, algumas limitações do conselheiro ao esmiuçar os dramas amorosos e familiares que testemunhara, bem como os gestos das personagens, suas falas e seus momentos de silêncio. Ademais, temos o ciúme que o conselheiro mantém por Fidélia, dado que reforça ainda mais a índole suspeita de suas reflexões, e a memória defeituosa do cérebro sexagenário e cansado, que o impede de recobrar os fatos passados em suas plenitudes. Esses elementos instigam a estrutura *esburacada* e inacabada de que se constituem os relatos do manuscrito, potencializando os modos com que podemos interpretá-los.

A cada novo obstáculo enfrentado pelo conselheiro na tentativa, tantas vezes fracassada, de compreender e explicar em definitivo os acontecimentos que testemunhara, o caráter reflexivo e solvente desse grande estômago intelectual torna-se mais substancial para a narrativa. A liberdade obtida pela prática privada da autoconfissão, a escrita de improviso, as formulações e sucessivas reformulações colaboram com esse fenômeno da ruminação do texto, que se faz e se refaz, no tempo da própria escrita, que nunca alcança sua “edição definitiva”, mas vinga em processo continuado de realizar-se, de modo a nunca chegar a seu cume conclusivo. Na verdade, quando muito, encerra-se em relato “sem data” a respeito de um desconhecido e solitário destino.

Grifamos que essas reflexões, extraídas através da imagem ambivalente do cérebro ruminante, articulam-se aqui à carnavalização edificada por Luciano de Samósata e François Rabelais, cujos ecos localizados também no *Esau e Jacó* alcançam a composição de nosso objeto ficcional pelo exercício pensamental diário do diplomata. Dessa forma, como colocamos nos capítulos anteriores, verificamos a inauguração de uma linguagem que projeta as práticas evocadas pela imagem, guiadas pelo esforço filosófico e analítico do conselheiro. O que resulta disso é uma aproximação entre a decomposição biográfica e a tanatografia nos pensamentos vorazes de Aires que, tem como esforço plural, reflexões consecutivas a respeito daqueles que o rodeiam e a situação política do país.

Essa linguagem, quando discorre sobre os discursos de autoridade em voga nos grandes debates de sua época, no âmbito político ou mesmo nos rituais religiosos evocados desde o oráculo proclamado pela cabocla no início da narrativa de 1904, contribui com a inauguração da palavra que se faz diálogo, o verbo inacabado.

A escrita memorialista passa a se deteriorar de modo a corroer a si mesma, pois, via autoconsciência narrativa, coloca-se defronte à inconfiabilidade e à incapacidade do narrador em se debruçar de modo plenamente fidedigno e fiel aos amores a que se atém e aos episódios político-sociais relevantes para a história do país. Uma vez que essa corrosão se espalha por todo o texto, instalando-se no próprio estilo da escrita, múltiplas possibilidades de interpretação são viabilizadas. Tais movimentos projetam um diário inacabado e repleto de brechas em sua narrativa, configurações dialógicas projetadas do “verme roedor daquela existência” fúnebre e póstuma (ASSIS, 2015, p. 644) em direção à produção derradeira de Machado de Assis. A diferença estrutural da prosa de 1908 está no tom perpetuamente meditativo dos manuscritos diários e fragmentados.

Propiciada pela mente do idoso, conforme já pontuamos, a memória confusa do sexagenário demanda o exercício incessante de escrita, para que a narrativa não se perca ainda mais em vazios alimentados por seu esquecimento, conforme notamos em reflexão autoconsciente: “Meu velho Aires, (...). Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo” (ASSIS, 2015, p. 1235). Deste modo, a prática de escrevente oscila entre a situação catabática, da personagem *ao redor de si mesma* – para ficarmos com outra cara referência à tradição da autoconsciência narrativa: Xavier de Maistre (1794) –, e o tempo em que os acontecimentos e fatos relatados efetivamente ocorreram, responsáveis pelas reflexões e pelas sensações externadas (ou escondidas) pelo escrevente.

Uma vez que fica mantida a estrutura de diário na publicação do *Memorial*, ao contrário do que ocorre com o caderno de manuscritos intitulado “Último”, conteúdo do *Esau e Jacó*, localizamos a distinção estrutural entre as obras da última dúplici romanésca machadiana. Acrescentamos a isso que, “Se o romance de 1904 desponta como ponto cume e derradeiro de uma teoria machadiana sobre a história brasileira dos subúrbios, o Conselheiro Aires habita justamente as décadas de 1880 a 1890” (SILVA JUNIOR; LIMA, 2019 p. 232-233), a fim de revelar o movimento regente das relações sociais protagonizadas pelos defensores do império e os agitadores pelo novo sistema político anunciado e efetivado: a república. O embate político, evocado pelos acontecimentos narrados, surge como apenas um dos motes que fomentam o ritmo volúvel da escrita do proscrito. De todo modo, “Para entender o *Memorial de Aires*, acho que precisamos, até certo ponto, considerar seu enredo paradigmático ou alegórico” (GLEDSON, 1986, p. 247), pois se revela no decorrer dos relatos como história oculta, a emergir conforme o leitor ruma e corrói o texto.

Deriva desses embates o cérebro ruminante e a escrita vermicular do narrador diplomata. As imagens que adotamos para caracterizar o exercício narrativo e seus efeitos textuais e semânticos são argutas alegorias que indicam a corrosão e as *crateras* abertas no decorrer da sequência do texto, que faz do narrador um legítimo “explorador dos abismos da vacuidade humana” (BOSI, 2006, p. 9), conforme anunciado por Alfredo Bosi a respeito do defunto autor. A “desfiguração do mundo” (BRANHAM, 2007, p. 96) cometida reiterativamente pela tradição cínica assimilada por Aires, como interpretamos ao ler sua confissão de ter “engolido um cão filósofo” (ASSIS, 2015, p. 1249), trata-se da prática condutora da exploração abissal do humano, dos amores e dos dramas registrados pelo velho aposentado.

A imagem agostiniana do cérebro ruminante, extraída do livro décimo das *Confissões* do filósofo cristão – “a memória é como um estômago da mente” (AGOSTINHO, 2017, p. 269)

–, espraia-se no texto literário a fim de obter os resultados acima expostos. Há de se grifar, portanto, a ambiência memorialista do diário enquanto fomentadora do caráter dialógico e inacabado localizado na obra. Visto que, ao ler o *Memorial*, somos conduzidos pela mente do velho aposentado e ocioso, deparamo-nos com um cenário carregado de reminiscências que podem corresponder à realidade ou não. Ruminar, nesse caso, equivale a se lembrar. Retomar memórias diárias e periódicas e reformulá-las no ritmo cotidiano em que se sucedem os acontecimentos. As personagens, as experiências pessoais e os fatos históricos integram o conteúdo do diário e, por isso, são afetados por essa ruminação reminiscente. O diário alcança, dessa forma, força dispersiva, solvente e se aproxima ainda mais da tradição sério cômica dos diálogos satíricos e da ascensão da prosa seiscentista carnavalizada já estudada.

A advertência surge como introito revelador de alguns desses elementos. A partir de sua leitura, somos informados da intrínseca relação dos manuscritos feitos romances e da substância fúnebre e escura das páginas referentes aos anos de 1888 e 1889. Pela sua extensão e importância para este debate, podemos trazê-la integralmente a nosso texto:

ADVERTÊNCIA

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889) – se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. DE A.
(ASSIS, 2015, p. 1197).

Trata-se de prolegômeno anunciador dos elementos indicados em nossa discussão. Aqui, contudo, visualizamos tais pistas a partir da ótica do romance *Esau e Jacó*. O contato entre ambas as obras nos permite apontar um relevante dado: o *Memorial de Aires* não se constitui de uma narrativa completa, com início e fim rijamente delimitados. Não se trata de um projeto literário com as amarrações narrativas coerentes como as encontradas no romance sobre os gêmeos e Flora. O romance-diário constitui-se de uma *parte* das “páginas mortas” compostas por Aires, resultado de recortes curatoriais feitos tendo como base as impressões e subjetividades de um editor póstumo que julgou ter em mãos material que pudesse interessar pela “narração seguida” de que supostamente se dispunha.

O verdadeiro editor deste livro é vermicular. Na morte, o diário surge como trecho do substrato tanatográfico alçado por seu editor suposto. Dos seis volumes deixados por Aires ele encontra o verbo do verme em dois tomos e os intitula *Esaú e Jacó* e *Memorial da Aires*. O recorte feito em torno da “parte relativa” aos dois anos (1888-1889) parece ecoar a ação intransitiva do ser ruminante que se assentou no seio da *flor virginal* do poema de 1870.

Estipulamos essa projeção em decorrência do caráter degradante do objeto ficcional de que dispomos, sobrecarregado de brechas provocadas pelas corrosões do verme que, ao moldar a obra em acordo com suas práticas, não a redigiu “à maneira daquela outra [Esaú e Jacó]”, mas potencializou sua índole inacabada e dispersiva. Desta forma, a própria estrutura orquestrada parece fugir de suas delimitações impingidas pelo editor, pois começa os relatos com recordações referentes ao retorno efetivo de Aires ao Brasil e aos dois defuntos que deixaram ele e sua irmã viúvos. Quanto ao desfecho da obra, constitui-se da melancolia por um futuro que poderia ter sido, mas que se efetivou em solidão vitalícia de velhos abandonados pela juventude. Essas páginas, *mortas* e *escuras*, pois indefiníveis, parecem fugir a si mesmas, como Fidélia e Aires, pois rompem com as próprias limitações espaciais, uma vez que extrapolam os casos de amores ali registrados para recordar o passado e lamentar o futuro que se anuncia.

A respeito dessa estrutura transgressora e inacabada, indicada desde as advertências, a pesquisadora Ana Medeiros assim aponta:

Ambos póstumos, não foram preparados pelo Conselheiro para publicação, o que lhes confere uma aura de inacabamento essencial à compreensão dos dois livros como escritos de um autor ficcional finado. O caráter não-definitivo de *Esaú e Jacó*, bem como do *Memorial de Aires* aparece explicitado na “Advertência” que antecede cada um deles (MEDEIROS, 2017, p. 97).

Reiteramos, a partir dessas comparações, o “caráter não-definitivo” que surge desde a advertência de 1904. Deste modo, examinamos a estrutura aberta do diário, consolidada pelos truques acima explicitados, como uma forma de consolidar a atmosfera inacabada e dialógica que se apodera da obra. Ainda nesse sentido, trazemos para o debate publicação situada no intervalo entre os dois trabalhos aqui discutidos. Falamos do conto intitulado *Sem olhos*, publicado na coletânea *Relíquias da casa Velha* (1906). Uma vez que os romances machadianos do primeiro decênio do século XX compuseram-se em íntima irmandade, não nos esquivamos de evocar a passagem do conto, pois serve de alicerce para nossas pressuposições e análises, ao nos revelar a seguinte passagem:

Sabe o que é a morte?
– Imagino.

– Não sabe. A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma. Mata em ambos os casos. – Em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma. Nela é que eu o sinto a roer todos os dias.
 – Pois matemos o verme, disse eu, apresentando-lhe uma colher de remédio. Damasceno olhou para o remédio e para mim, e sorriu, com uma expressão de tranquilo cepticismo.
 – Pobre moço! Disse ele, depois de alguns instantes de silêncio.
 (ASSIS, s/d, p. 64).

A aproximação entre o verme e a morte também parece obter ecos na escrita do velho parasitário Aires. Sendo assim, as *páginas mortas*, porque corroídas, anunciadas desde advertência de 1904, são caracterizadas pelo caráter inconclusivo e corrosivo da escrita veiculada por meio delas em 1906. Nós, leitores, somos levados a cooperar com a degradação impingida pela poética corrosiva e, deste modo, empreender exercício ruminante e reflexivo apontado na metáfora extraída do pensamento de Santo Agostinho.

Como dissemos, a escrita cínica e solvente, guiada pelas limitações do cérebro sexagenário e cansado do inepto conselheiro Aires, culmina em contínuas reformulações estilístico-filosóficas de temas e debates evocados pela obra machadiana. Essa competência ruminante, adotada pelo narrador e cobrada ao leitor, viabiliza também a estrutura dialógica da obra, pois ruma ideias de outras produções e de outros campos do saber.

No nível textual de *Memorial de Aires*, localizamos uma estrutura heterogênea e fugaz. Nesse sentido, reforçamos ainda mais o alinhamento do romance com as tradições dos romances modernos seis-setecentistas. Para um primeiro momento, podemos retomar os episódios já discutidos em torno das aparições de Shelley, posto que exemplificam certa fusão entre prosa e verso característica da disposição híbrida da obra. A presença da poesia do inglês convive com a sucessão dos acontecimentos prosaicos e se assimila a eles, sendo citado em diferentes instantes do diário. Consideramos este fenômeno um dialogismo cínico, na medida em que promove uma assimilação de gêneros literários, empreendido em prosa catabática.

Para fundamentarmos a questão, podemos também interagir com outra passagem ilustrativa do caso, relativa ao dia 06 de outubro de 1888:

Mana Rita, mana Rita
 Foi a última visita,

e o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais. Foi assim que o compus, não na outra noite, a de 3, mas na de hoje, 6, depois de levar a mana a Andaraí.

[...]

Ao café, mana Rita contou-me algumas anedotas de Andaraí, aonde a fui levar, seriam dez horas e donde voltei para escrever isto, acabar e repetir como principiei:

Mana Rita, mana Rita

Foi a última visita.
(ASSIS, 2015, p. 1253-1254).

A passagem expõe o caráter plural incorporado pelo diário que se transforma em romance. No trecho, temos um registro de fatos cotidianos que são introduzidos e finalizados com dísticos. Pela estrutura arquitetada em torno do relato, podemos dizer que se trata de uma crônica dentro de um poema, pois nos entrega aquilo “que um cronista faz, em um dia determinado” (CANDIDO, 1992, p. 167), entrega-nos uma história que se passa no período máximo de um dia. Nesta crônica inserida na estrutura romanesca, Aires comenta que recebera a visita de muitas pessoas, incluindo mana Rita, com quem tratara a respeito da ida de Fidélia para Santa-Pia: “Rita quis saber da própria Fidélia. Ponderei-lhe que era indiscreto, e faria crer da nossa parte alguma curiosidade” (ASSIS, 2015, p. 1253). Concluído o registro dessa data, o poema que abriu o relato retorna e o finaliza. Os versos torneiam a crônica e, por sua vez, inserem-se na macroestrutura do romance, configurando-se em um circunlóquio estrutural que pode ser melhor visualizado com o seguinte esquema:

romance → versos → crônica ← versos ← romance.

Entendemos a articulação proposital entre os gêneros como um modo de elevar a estrutura do diário à estatura de romance. Deste modo, evoca-se a crônica circundada por dois duetos, já que a “musa não dá para mais”. A engenhosa relação entre prosa e versos, quando arquitetado no cerne da estrutura tanatográfica, oferta exemplo do caráter heterogêneo e pluridiscursivo. A presença de Mana Rita converge para um desvio da decomposição biográfica do próprio conselheiro e expande e “reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade” (BAKHTIN, 2018, p. 135) do romance *diarizado*. Ao mesmo tempo, somos aproximados de gênero literário intimamente ligado à vida cotidiana e de escrita contínua destacada no formato da publicação dos manuscritos de Aires: a crônica. Veiculada em “publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos” (CANDIDO, 1992, p. 14), esse gênero se pauta na responsividade viva e imediata demandada à literatura em época de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2018).

Deste modo, o desenvolvimento industrial e jornalístico, a que a crônica se filia, também pode ser visualizado no *Memorial de Aires*, que, embora situado ficcionalmente em 1888 e 1889, foi publicado apenas em 1908, época em que já constava, no centro urbano do Rio de

Janeiro, acentuado crescimento de fluxo capitalista, conforme demonstra Brito Broca em *A vida literária no Brasil 1900* (2005).

Para explorarmos um pouco mais as relações estipuladas, importa definirmos algumas aproximações entre o *Memorial de Aires* e a coletânea de crônicas, escritas entre 1888 e 1889, intitulada *Bons dias!* (1889). Na medida em que se trata de livro de crônicas responsivas às notícias do mesmo período histórico no qual se situa o livro de Aires, podemos nos pautar em algumas de suas reflexões para discorrermos sobre o caráter heterogêneo e fragmentado do romance. Tratamos aqui de projetar alguns dos movimentos identificados no gênero crônica, referentes à responsividade em moto-contínuo com o tempo cotidiano, para reforçar a livre e polêmica interação do romance com as experiências históricas e sociais daquele período. A conservação do formato de diário coopera com a força dialógica que instiga as reflexões e reformulações do narrador, assim como as do cronista. A respeito disso, vale ficarmos com passagem do livro de crônicas referente ao dia 21 de janeiro de 1889:

Ninguém sabe o que sou quando rumino. Posso dizer, sem medo de errar, que rumino muito melhor do que falo. A palestra é uma espécie de peneira, por onde a ideia sai com dificuldade, creio que mais fina, mas muito menos sincera. Ruminando, a ideia fica íntegra e livre. Sou mais profundo ruminando; e mais elevado também (ASSIS, 2015, p. 792).

O uso reiterado do verbo “ruminar”, também apontado em nossas reflexões anteriores, chama atenção para a prática que deve ser adotada pelo escritor conhecedor de jornais e periódicos, refletir e meditar a respeito dos episódios que testemunhara. De acordo com o cronista, apenas conduzidas em tais práticas as ideias expostas tornam-se “íntegras e livres”, pois o exercício filosófico indicado não buscaria moldar as ideias, de modo a torná-las “mais finas”, quer dizer, mais palatáveis aos leitores. O cronista, pela natureza efêmera do material que compõe, precisa da ruminação contínua como motor condutor de seu ritmo de escrita.

O ritmo também estrutura o romance-diário, mas o romancista se distancia da produtividade obrigatória do cronista e se autoriza a passar dias ou mesmo semanas sem deixar um único registro. Mesmo nos casos em que se sente obrigado a registrar suas notas, “para não perder longamente o costume (...) de escrever o que se pensa e o que se vê” (ASSIS, 2015, p. 1230), a produção acaba interrompendo o fluxo de escrita narrativa do diário, pois se efetiva “quando não se vê nem pensa nada” (ASSIS, 2015, p. 1230). Desse modo, o ritmo da produtibilidade jornalística é satirizado pelo romance, que se dispensa de tais esforços, deixando lacunas no decorrer de todo o livro.

Anteriormente apontamos para o caráter transgressor e “contraideológico” dos silêncios espalhados pelas brechas deixadas no diário. Retomamos a proposição a fim de partir da discussão em torno da disposição dessa literatura e compreender as repercussões irônicas orquestradas pela narrativa a fim de dialogar com as experiências pessoais e históricas integrantes da narrativa de Aires. Nossa premissa, portanto, é a de que tais desdobramentos são instigados pelo caráter fragmentário e inacabado acima esmiuçado.

Podemos desenvolver essa questão a partir de leitura de trecho do *Memorial* referente ao que se passou na data de 28 de abril de 1889, em que Fidélia, após a morte de seu pai, o Barão de Santa Pia, decide deixar as terras que dele herdara e doá-las aos recém-libertos. Ao discorrer sobre este episódio, o relato de Aires empreende abordagem ambivalente: “Lá se foi Santa-Pia para os libertos que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas” (ASSIS, 2015, p. 1286). As danças e as lágrimas indicadas, sem quaisquer explicações do conselheiro, ilustram o caráter dobrado das memórias e reflexões de Aires. Ao recobrar os fatos que se sucederam à morte do pai de Fidélia e ao 13 de maio, vemos em tais episódios e no modo com que o diplomata se refere às personagens exploradas e escravizadas que, por se preocupar prioritariamente com os amores triviais protagonizados pelo casal de jovens e o casal de velhos, são esquecidos.

O fator indelével de sua prosa, conforme notado por José Paulo Paes, está nas pistas ocultas espalhadas pela narrativa: “A ocultação é, aliás, um pendor de espírito que calha à personalidade do autor do livro, cujos trinta e tantos anos de carreira diplomática deixaram-lhe na alma ‘o calo do ofício’” (PAES, 1985, p. 15). A observação deste fator na obra literária nos auxilia a examinar as abordagens suspeitas e desinteressadas de Aires ao se referir a dados e circunstâncias históricas, a exemplo da situação dos recém-libertos que, embora livres, encontram-se em total negligência pela sociedade e pelo estado. A menção de Aires ao episódio dos escravizados nos oferta elementos que vão ao encontro das revelações do crítico brasileiro. Na leitura que fazemos da passagem, vemos que, se os velhos vão mais depressa que os mortos, como esclarecido pelo diplomata ao desembargador Campos, os libertos vão ainda mais depressa que aqueles. Com a doação, Fidélia, assim como a própria narração de Aires, deixa-os esquecidos. O autor retorna a discorrer sobre os assuntos que realmente o interessavam, consoante autoconfissão do velho escrevente:

Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira, – esta fazendeira da cidade, que vai casar na cidade. Já se fala no casamento com alguma insistência, bastante admiração, e provavelmente inveja (ASSIS, 2015, p. 1294).

O interesse de Aires pelo caso privado, em detrimento dos temas históricos de relevância do período, é estilizado no romance. Esse processo ocorre por meio de passagens dispersas e inacabadas constituintes dos relatos fragmentários que, ao tratar daquelas circunstâncias históricas e sociais, *oculta e revela* os acontecimentos de ordem nacional. Assim, a sucessão de acontecimentos pessoais sobrepõe-se aos eventos históricos noticiados pelos meios de comunicação recém-surgidos naquele período. Se levarmos em conta o cenário em que “a vida moderna é caracterizada pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas” (EAGLETON, 2011, p. 114), o fluxo da decomposição biográfica atua como força material na consolidação da estilização do diário. Pelos artifícios inseridos na obra, vemos que o proscrito Aires faz desse fenômeno sua força vital, pois impregna seu modo de habitar e conduz suas reflexões a respeito do mundo e das pessoas. Na publicação ele se torna duplamente proscrito: sombras do tempo dispensado ao exercício em vida, espaço *romancizado* pela condição de autor defunto. O caráter *não-definitivo* das rumações em progresso perpétuo assegura o “artifício medial-mediador” e isso se deve à oscilação incentivada pelas reformulações diárias do manuscrito, que permitem a alternância de perspectiva do narrador, necessária para que se edifique a dualidade entre o implícito e o explícito.

A realidade arquitetada pelo romance conduz-se pelos mesmos movimentos, pois não se apresenta de modo irrefutável, mas sob uma ambiência suspeita e inacabada, que não se compromete com as interpretações que os relatos e as reflexões possam fomentar no leitor. Tais lacunas da narrativa, já dissemos, induzem a curiosidade e as análises do conselheiro, que, em meio a dúvidas e incertezas, mantêm seu interesse pelas *vidas alheias* sempre insaciável. Sobre a inclinação analítica apontada no sexagenário, o crítico Augusto Meyer esclarece:

A ironia estereotipada e constitucional do Conselheiro Aires, a velhice, enfim, do espírito e a impotência sentimental que o caracterizam, só podiam dar, como deram, obra tão viva apesar da monotonia do conjunto, por causa de uma paixão que nunca morreu nele – a paixão da análise (MEYER, 1958, p. 26).

A ironia, a velhice e a impotência mencionadas pelo estudioso criaram condição favorável, já que esburacada e indefinida, às análises permanentes do conselheiro. São todos elementos narrativos que projetam a incapacidade do narrador de compor uma obra monológica. Pelo contrário, conforme demonstramos no decorrer do capítulo, e nisso a referência a Augusto Meyer nos ajuda a fazer as amarrações, o dialogismo com o *Esau e Jacó*, o formato de diário e os desdobramentos irônicos em torno de fatos históricos fizeram do último romance de Machado de Assis uma obra inacabada, dialógica e fragmentada.

Extraímos daí o efeito solvente constitutivo dos relatos controversos do livro. O resultado disso é uma qualidade romanesca que ilustra, nos movimentos literários empreendidos pela própria narrativa, as mudanças nacionais (principalmente no campo político e social) e pessoais testemunhadas naquele período. A “alma mal nascida” que sobrecarrega o velho e cansado cérebro sexagenário, nos agracia com pistas de um saber que, à espreita, jamais se deixa revelar em sua inteireza, mas, em fluxo diário, na forma de fragmentos.

Projeta-se aí a visão histórica de Machado de Assis gerada pela artilosa alternância entre o ato de revelar e o ato de ocultar. Fiquemos, portanto, com reflexões do conselheiro a respeito do acordo entre Tristão e Fidélia ao doar a fazenda que o Barão de Santa-Pia, o pai da viúva, havia-lhe deixado como herança:

Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-las aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça? É outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra coisa neste mundo mais interessante (ASSIS, 2015, p. 1295).

Citamos passagem do dia 15 de abril de 1888. A informação de que a boa senhora iria deixar a fazenda com os recém-libertos, a fim de que eles lá pudessem permanecer com seus trabalhos, parece se destacar pela elevada bondade de Fidélia. As reflexões ulteriores de Aires, entretanto, oferecem abertura para questionamentos referentes ao que se sucedera com os libertos: se seriam realmente capazes de corresponder às expectativas da boa Sinhá-moça, de que pudessem cuidar daquelas terras, sem nenhuma preparação, enquanto negócio, para isso.

Esse é apenas um exemplo de pistas que o conselheiro, pelo caráter dobrado de seu discurso, espraia pela composição. A forma de diário e os intervalos entre um relato e outro instigam o tempo de reflexão que pode levar o conselheiro a novos entendimentos a respeito de fatos relatados anteriormente e, assim, nos permite seguir as mesmas reformulações. Podemos dizer que se tratam de “interlúdios alegóricos” (BENJAMIN, 1984, p. 74), que, situados entre os testemunhos do diplomata, potencializam a corrosão temporal já denunciada e aumentam a qualidade inacabada do manuscrito. Extraímos dessas lacunas o motor para as reformulações memorialistas que culminam nos desdobramentos irônicos ao se evocar “a sombra da sombra de um assunto” (ASSIS, 2015, p. 1239). Fiquemos com outro trecho ilustrativo da questão:

2 de julho

O que ouvi dizer ontem a Aguiar foi no Banco do Sul, aonde tinha ido depositar umas apólices. Esqueceu-me escrever que, à saída, perto da igreja da Candelária, encontrei o desembargador Campos; tinha chegado de Santa-Pia anteontem, à noite, e ia ao Banco levar recados da sobrinha para o Aguiar e para a mulher (ASSIS, 2015, p. 1229)

Trata-se de parágrafo escrito com o intuito de reformular as memórias registradas no dia anterior, datado em 1 de julho de 1888, referente às cartas que Fidélia e Tristão haviam enviado ao casal Aguiar. Somos lembrados de que o relato memorialista anterior havia sido mediado por um desdobramento reminiscente, pois se registrou com base na memória de Aires da memória do outro velho, o Aguiar. Essa “sombra da sombra” do efetivo acontecimento, característica dos volteios do diplomata escrevente – “Agora vivo do que ouço dos outros” (ASSIS, 2015, p. 1240) –, surge como outra abertura para a inconfiabilidade dos relatos, dada a distância temporal corrosiva a que fora submetido. Deste modo, em consonância ao pensamento de John Gledson, “como é bem sabido no caso de Bento, e como este nosso livro mostra ser também o caso do romance de Aires, eles exemplificam verdades, embora o que digam não seja a verdade, nem seja confiável” (GLEDSON, 1986, p. 20). As reformulações constituintes da escrita corrosiva redigida pela mente sexagenária, pelo movimento de que se caracterizam, exemplificam essas verdades.

Por meio dessas manobras literárias, o controverso diplomata exerce seu dever histórico de denunciar, por exemplo, a presença da “massa anônima” (VOVELLE, 1996, p. 18) dos escravizados e oprimidos. Para isso, ele executa sua “vocação de descobrir e encobrir” (PAES, 1985, p. 15) as verdades referentes àquelas personagens e aos processos históricos que as conduzem. Tratamos de práticas que servem de motor para as transgressões empreendidas pela “combinação de estilos” (BAKHTIN, 2014, p. 74) da composição, incitando sempre novas vozes e perspectivas para pensar sobre os dramas pessoais e político-sociais.

A qualidade do *modus operandi* até aqui descrito também pode se esclarecer melhor com registro de curioso embaraço protagonizado por Aires e o casal Aguiar. Na data seguinte à divulgação da lei a abolição, os velhos Aguiar receberam correspondências do saudoso afilhado que fora morar na Europa, enviando-lhes informações a respeito de sua estadia, depois de anos sem trocas de cartas. Aires, que entrara na casa ainda submerso na reação pública diante da recém-publicada lei, ao encontrar-se com eles entende de imediato que o casal de velhos celebrava em razão do evento público, sucedendo-se o diálogo abaixo:

Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público?

[...]

- Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália; está bem, muito bem.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postiço viesse após anos de silêncio

pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia tudo (ASSIS, 2015, p. 1217).

Há neste episódio um engenhoso paralelo entre a novidade pública e o evento particular. Embora os principais acontecimentos históricos daquele biênio sejam tratados enquanto discussões acessórias pelo diplomata, notamos algumas coincidências arquitetadas pelo autor que nos levam a identificar em torno do romance alusões às relações humanas configuradas no período. Deste modo, localizamos na melindrosa negligência do conselheiro diante das experiências históricas um movimento narrativo que, no contrapelo, agrega o enredo com referências estratégicas aos fatos políticos e históricos decisivos para o Brasil da época. As vivências pessoais entre os anos de 1888 e 1889 seriam exemplificadas pela dinâmica estilizada no texto, das corrosões que o forçam a assumir o aspecto mutadiço, volúvel e continuamente responsivo às experiências vivas ignoradas a partir das quais o manuscrito, *ruminantemente*, foi redigido:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão. [...] Entretanto, não disse tudo. Verifico que me faltou um ponto da narração do Campos. Não falei das ações do Banco do Sul, nem das apólices, nem das casas que o Aguiar possui, além dos honorários de gerente (ASSIS, 2015, p. 1209).

A passagem escancara um movimento de regressão característico de todo o texto. Os volteios diários com fins de reformular os episódios, as memórias e sua própria redação são práticas solventes que ruminam e corroem o texto e o assunto a que ele se dedica. Nas reflexões acima, Aires relê o que havia escrito no dia 4 de fevereiro e pensa que devia ter escrito menos, e ter posto menos lágrimas, mas também acrescenta alguns detalhes que não havia dito antes a respeito da narração feita por Campos, a respeito dos bens do casal Aguiar. Suas reflexões e a escrita diária, que por vezes burla a si mesma ao romper com o que anuncia, são conduzidas pelo duplo papel da narrativa de índole suspeita.

Deste modo, localizamos a estilização alegórica do verme na qualidade dobrada e corrosiva das memórias que formulam a última escrita de Machado de Assis. Essa natureza peculiar do romance-diário, também localizada em outras produções do autor, eleva-se em decorrência da estrutura fragmentada e inacabada do manuscrito. Assim, a disposição diária erigida à estatura do romance fortifica relampejos cotidianos que recobram vivamente “a memória dos tempos passados” (ASSIS, 2015, p. 1202) e ressignifica saberes divulgados e ocultados pela ficção.

Fica definido que o verbo do verme consolidado pela derradeira obra de Machado de Assis constitui-se de percurso potencialmente tanatográfico, dialógico e responsivo. Em acordo com os estudos de Mikhail Bakhtin a respeito dos gêneros literários, especificamente em torno do romance, e com a filosofia benjaminiana em torno das alegorias, caracterizamos a última prosa do autor brasileiro como um modo de assimilar no literário as mudanças históricas, as vivências pessoais e as transformações do país, consolidando uma poética corrosiva que se pautou nos movimentos definidores daquele cenário.

A ação vermicular teria como responsabilidade conjurar as dinâmicas sociais que definiam aquele contexto e aquelas experiências humanas. As reformulações memorialistas, fortificadas pela responsabilidade diária, seriam os mecanismos adotados por essa poética a fim de orquestrar tais movimentos. Assim, o diário se constitui em sua maior parte do exame do proclamado “objeto de estudo” de Aires (ASSIS, 2015, p. 1215), mas também nos faz notar algumas verdades negligenciadas pela história, a exemplo do destino desconhecido dos recém-libertos e abandonados e dos velhos, “que ainda vão mais depressa que os mortos” (ASSIS, 2015, p. 1293).

A indecidibilidade patente de Flora em *Esau e Jacó* retorna no *Memorial de Aires* na figura do conselheiro. Isso define o discurso corrosivo defendido na dissertação. Há algo de anabático nesse sentimento indecidível do mundo. Aires demonstra ler os próprios diários antes de guardá-los definitivamente e o seu editor criado faz uma seleção *decisiva* de duas partes tornadas romance. O que parece solilóquio é obra deixada postumamente para um outro, para o outro. Deste modo, Machado ampliou o alcance dos fenômenos literários esmiuçados por nós e fundou sua própria forma de fazer romance, projetando na figura do verme a chave para a composição cética e ruminante que fez dele um dos maiores intérpretes do Brasil.

AOS VERMES, ESTAS CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS

Esta dissertação preocupou-se em revelar um novo conceito da teoria da tanatografia, identificado em Machado de Assis, como o verbo do verme. Tratando-se, em termos mais precisos, de uma estilização alegórica vermicular, o fenômeno nos permitiu atravessar parte da produção completa do autor para mergulharmos em análise de maior fôlego em torno do *Memorial de Aires*. A decisão de se eleger a publicação derradeira do autor para integrar o centro de nosso estudo deu-se principalmente em consequência das peculiaridades da estrutura e do modo com que, aproveitando-se de seu formato mais alinhado às questões do cotidiano e da vida diária, a obra conseguiu arquitetar. Em responsabilidade viva e dialógica, frente aos principais acontecimentos da época e das experiências pessoais por Machado mapeadas, seu romance “último” recupera questões profundas do século XIX e abre debates próprios do século XXI.

Pelo caráter aparentemente inconclusivo desse material ficcional, estas poucas linhas restantes não assumem pretensões conclusivas, mas se guiam em torno de alguns apontamentos finais que podem ser feitos em torno da obra e da trajetória machadiana. Com este propósito, sem que recorrêssemos à insensata tentativa de explicar tais percursos em suas amplitudes, nos amparamos nos estudos em torno da tanatografia para definir um recorte: estudar a manutenção da catábase, processo originalmente traçado nas épicas da Antiguidade, e da carnavalização, fenômeno consolidado no contexto da Idade Média e do Renascimento a partir do *Gargântua e Pantagruel* (BAKHTIN, 2010). Deste modo, todo o trajeto de que se compôs a dissertação se pautou na relação entre escrita e morte, quer dizer, entre os gêneros literários e a alteridade veiculada e estilizada em cada uma dessas disposições artísticas.

O esforço em se dissecar os processos indicados nos ofertou ferramentas para atravessarmos a poética corrosiva consolidada por Machado de Assis. As confluências entre as categorias pilares do verbo do verme e os fenômenos localizados na genealogia da tanatografia desde literaturas da Antiguidade Clássica, quando evidenciadas, permitem que vislumbremos de que modo a produção de Aires potencializou o tom dispersivo e solvente assumido pelo autor em seus últimos anos de vida. O verme, figura meta-alegórica da prosa machadiana, rói as personagens por via da melancolia, do ciúme, da dúvida, do desconhecido e da eterna espera. A história, ainda que vingue em trânsito frenético e incontido de transformações, nos pasma por suas mesmices, pelo cotidiano e pelo tédio. Os volteios reflexivos do solitário e aposentado

diplomata traduzem, por via do fenômeno esmiuçado, essas sensações detentoras de um mundo cheio de “saúde de si mesmo” (ASSIS, 2015, p. 1293) em decorrência da falta de esperança com que assiste ao descortinar do futuro.

Machado conviveu com epidemias. Viu de perto as consequências do atraso, pois cresceu em um país violento e escravista. Sua obra é atual e a escrita da morte ensina a viver nesses tempos de pandemia em um país que ecoa aquela mesma violência imperial e mantenedora da pobreza. O diário que se fez romance, constitutivo de parte dos cadernos deixados pelo conselheiro Aires, potencializa tais experiências, já introduzidas por outras produções do autor. Para isso, insere-se na tradição sério-cômica e a renova por meio de alguns de seus principais aspectos: o formato fragmentado da narrativa, a ambiência memorialista e o inacabamento. Definimos em tais tópicos terreno frutífero para a consolidação da poética vermicular, que destrona e renova os discursos que assimila. Em diálogo com obras do escritor que teriam anunciado e expandido as mesmas práticas, definimos o fenômeno a partir de figura frequente e bastante significativa para a prosaística machadiana, o verme. O mapeamento da presença da personagem pestilenta, revelada na produção do literato desde poema de 1870, nos instigou a formular essa ferramenta do literário em Machado que teria se conduzido pelo ofício intransitivo de “roer o roído” (ASSIS, 2015, p. 923).

Os caminhos percorridos nos permitiram deslindar o *Memorial de Aires* como romance representativo das mudanças históricas, das forças materiais que transitavam nas cidades em ascensão, do debate político e dos científicisms defendidos na época, sempre se revelando relativizáveis aos olhos de Machado. Em abordagem tanatográfica, indicamos uma maior e ampla responsividade empreendida pelos romances dos sexagenários e defuntos (autores e narradores). Com as experiências daquele período, o verme, fica dito, definiu-se enquanto verbo de “almas mal nascidas”. Verbo do verme chamado romance e agente de análise das transformações, das contradições e das ruínas de uma realidade viva e movente do Brasil de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Trad. do latim e prefácio de Lorenzo Mammì – 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

ASSIS, J. M. Machado de. **Contos** – obra completa. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. p. 1178 (Grandes obras da cultura universal, vol. 29).

ASSIS, J. M. Machado de. Bons Dias!. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 04. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Dom Casmurro. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Esaú e Jacó. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Falenas. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 03. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Helena. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Memorial de Aires. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. **Memórias phostumas de Braz Cubas**. Apresentação por Domício Proença Filho. Ed. fac-símile. Brasília: Thesaurus, 2008.

ASSIS, J. M. Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2005.

ASSIS, J. M. Machado de. **Relíquias da casa velha**. Tomo II. São Paulo: Gráfica e Editôra EDIGRAF S. A., s/d.

ASSIS, J. M. Machado de. Ressurreição. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio Ed. Francesa T. Todorov; Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al] 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I** A estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II** As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III** O romance como gênero literário. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. 1ª ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução e Notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização e edição brasileira Willi Bolle. Colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. 3 v.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave, *Paulo Bezerra*. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I** A estilística. 1ª ed. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; São Paulo: Editora 34, 2015.

BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski: “Bobók”**. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de Papel**. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. **Evangelho segundo São João**. Edição em Língua Portuguesa. São Paulo: Paulus, 2008, p. 1842-1895.

BOCCACCIO. **Decamerão**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 2003.

BOLLE, Willi. A Função luciférica da Linguagem: “Grande Sertão: Veredas” à luz da *História do Diabo* de Vilém Flusser. In: FANTINI, Marli (org.). **Machado e Rosa: Leituras Críticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

BOLLE, Willi. Grande sertão: veredas sob o signo dos sete pecados capitais. In: ENCONTRO NACIONAL DE LEITURAS, 2011. Humanitá. AM. **Anais do II Encontro Nacional de Leituras**. Humanitá: ENALE, 2011. CD-ROM. P. 4-13.

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas” metrópole e megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização e edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**: Um Ensaio. Tradução de Vera Lucia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1991.

CAMPOS, Maria Inês B. **A questão da arquitetônica em Bakhtin**: um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa. *Filologia e linguística portuguesa* (online), v. 14, p. 247, 2012.

CANDIDO, Antonio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. 2ª ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Renascimento e a reforma por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012. Vol. 2.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Tradução e notas de Sérgio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. 2 Vol.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril** cortiços e epidemias na corte imperial. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira – estudo crítico. **Machado de Assis** Obra completa. COUTINHO, Afrânio (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1992. p. 22-65.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. 3. ed. vol. IV, parte II: Estilos de época: era realista/era de transição. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais**. São Paulo: Ática, 1990.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Trad. de Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

FRAGELLI, Pedro Coelho. **O Memorial de Aires e a Abolição**. CEBRAP, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300010
Acesso em: 15 abril 2021

GLEDSON, John. **Ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Org.). **Os cínicos – O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HESÍODO. **Teogonia** A origem dos Deuses. Trad. Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Odisséia**. Ed. Bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. **Menipo no Hades de Luciano de Samósata**. Revista Literária do Corpo Discente da UFMG. Minas Gerais, 2002, p. 105-113. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/8180/7069 Acesso em: 18 fevereiro 2020.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **A morte: um amanhecer**. São Paulo: Pensamento, 1991.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao redor do meu quarto**. Trad. Armindo Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MARTINS, Alex Lara. **O anjo e a besta [manuscrito]**: Pascal, Machado de Assis e a descristianização do ceticismo. 2018. 319 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG).

MEDEIROS, Ana Clara M. de. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MEDEIROS, Ana Clara M. de. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado. In: ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. p. 142-149.

MINOIS, George. **História da solidão e dos solitários**. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte** Estudos sobre a representação da finitude. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

OEXLE, Otto Gerhard. A presença dos mortos. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Org.) **A morte na Idade Média**. Tradução Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Memórias Póstumas entre o Ver o Verme: Uma Poética da Leitura. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org.) **Recortes machadianos**. 2ª ed. São Paulo: Nankin; EDUSP; EDUC, 2008.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: PAES, José Paulo. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAULA NETO, M. E. de. **Tanatografia em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Eneida**: a arquitetônica prosaística e delírios catabáticos em Machado de Assis e Virgílio. 2017. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Letras Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

PAZ, Ravel Giordano. **Serenidade e fúria**: o sublime assismachadiano. São Paulo: EDUSP, 2009.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. brasiliense, 1984.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAMÓSATA, Luciano de. **LUCIANO** [Vol. 1]. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

SAMÓSATA, Luciano de. **LUCIANO** [Vol. 7]. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O Circuito das Memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.

SCHNEIDER, Michel. **Mortes imaginárias**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

SENNÁ, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo**: ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA JUNIOR, A. R. da. Alteridade e Liminaridade na Comédia de Dante: epifanias literárias entre Inferno, Purgatório e Paraíso. **FronteiraZ**, São Paulo, nº 22, Pág. 131 – 150, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37442/0> Acesso em: 12 out. 2019.

SILVA JUNIOR, A. R. da. LIMA, R. S. A causa secreta de Machado de Assis: imagens do capitalismo sádico. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. V. 28, n. 50, 2019, p. 218-237. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25134>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SILVA JUNIOR, A. R. da. Diário dos Mortos: Necrofilia, Tanatografia e Decomposição Bibliográfica em *Le Nèrophile*, de Gabrielle Wittkop. In: CAMPOS, Dulcinéa (orgs.); [et. al] **II Encontro de estudos bakhtinianos. Vida, cultura, alteridade**. A vida e as Esferas Culturais. Caderno 3. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 120-127

SILVA JUNIOR, A. R. da. Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin. **Textos Círculo 2010**. Disponível em: <http://textosgege.blogspot.com.br/2010/09/literatura-e-cultura-o-complexo.html>. Acesso em: 07 abr. 2021.

SILVA JUNIOR, A. R. da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, A. R. da. Morte saturnal e tanatografia em François Rabelais. **Revista MOARA**. Estudos Literários. N. 37. Universidade Federal do Pará, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1359>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SILVA JUNIOR, A. R. da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência**. n. 163. Campinas, nov. 2014.

SILVA JUNIOR, A. R. da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p228>. Acesso em: 12 fev. 2020.

SILVA JUNIOR, A. R. da; PAULA NETO, M. E. de. A carnavalização do diabo na literatura brasileira: um estudo comparado entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis. **Revista Água Viva**. V. 3, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/12204>. Acesso em: 03 dez. 2020.

SILVA JUNIOR, A. R. da; PAULA NETO, M. E. de. Catábase permanente na escrita romanesca do Memorial de Aires. **Revista Especialidades**, v. 16, n. 2, p. 38-54, 18 jul. 2020.

SIMONI, Karine. **De peste e literatura**: imagens do Decameron de Giovanni Boccaccio. Anuário de Literatura. Florianópolis, 2007, p. 31-40. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5447/4882> Acesso em: 13 mar. 2020.

STERNE, Laurence. **Tristram Shandy**. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

SOUSA, Eudoro de. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia I**. Mistério e Surgimento do Mundo. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

SOUZA, Ronaltes de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Ed. UERJ: Rio de Janeiro, 2006.

TRÊS INICIADOS. **O caibalion**: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: pensamento, 2011.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. Ilustrações de Paul Klee; tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2016.

WILLIAMS, Gerhild Scholz. A morte como Texto e Signo na Literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Org.) **A morte na Idade Média**. Tradução Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.